



الفكر المعاصر

سبتمبر ١٩٦٦

العدد التاسع عشر

- **إننا إذا رأينا القومية العربية**
قد تفجرت في العصر الحديث
فلم يكن ذلك لمجرد رد الفعل، إنما
كان النبع من أنفسنا ومن تاريخنا
- **الإنسان يقرر وجوده عندما**
يختار، ويمارس حريته عندما
يفعل وفق هذا الاختيار
فإذا كان الوجود اختياراً
كانت الحرية سلوكاً وفعلاً
- **لقد تغير مفهوم الفن والأدب**
في العصر الحديث، فوجب
أن يتبع ذلك تغير في طبيعة
النقد الذي يتصدى لهما
- **أنت لا تستطيع أن تغير**
الواقع إلا إذا كان لديك
مثال تحذيه، كما أنك لا تستطيع
أن تتصور هذا المثال ما لم
تكن قد مارست الواقع

● بقلم رئيس التحرير

● نظرية ثورية عربية ، مناقشة فلسفية لنظرية الحركة الحياتية الإنسانية في « البيان القوي الثوري » للدكتور زكي نجيب محمود ● مجتمع العدالة والسلام ، من أجل الألقى والأبقى في المجتمعات الإنسانية الحديثة للدكتور احمد فؤاد الإيماني . ● الإنسان في فلسفة جان قال ، للاستاذ عبد الحميد فرحات .

● اشتراكيتنا بين المادية والمثالية ، للاستاذ عبدالفتاح العلوي .

● المسرح السيريالي عند سالكرو ، طرح نقدي لسيريالية شكلا والوجودية مضموناً في مسرح الكاتب الفرنسي المعاصر للاستاذ جلال المشرى ● ليس الجليل الغاضب غاضباً ، تناول جديد لحركة الأدباء الساخطين في إنجلترا للاستاذ رمسيس عوض ● ستيفن سبندر ينقل ذاته ، للاستاذ محمد علي زيد .

● نقد الفن عند هربرت ريد ، تصفية نقدية لآراء الناقد البريطاني الكبير في نقد الفن وفلسفة الجمال للاستاذ علي جمال الدين عزت .

● عبد الرحمن شكري : شاعر الفكر والعاطفة ، تقويم نقدي للور الشاعر الكبير في ثقافتنا العربية المعاصرة للاستاذ محمد عبد الفتاح حسن .

● مع .. ا. هرنبورج ، جورج ميرديث ، بيكاسو ، برناردشو ، ماونسي تونج ، مونتجومري كليفت ، سيدني بواتيه ، دريني خشبة .

● حوار فكري مفتوح .

هذا العدد

٤ ص

تيارات فلسفية

٦ ص

فكر اشتراكي

٣٨ ص

أدب ونقد

٤٦ ص

دنيا الفنون

٨٠ ص

تيار الفكر العربي

٨٨ ص

لقاءات شهر

١٠٠ ص

ندوة القراء

١٢٩ ص

شبكة كتب الشيعة



shiabooks.net

رابطه بديل < mktba.net

هذا العدد

في التيارات الفلسفية من هذا العدد مقالات ثلاث ، أما أولاها فقالة عن « نظرية ثورية عربية » تقدم بها إلى القراء في كتاب ضخم مؤلف عربي أصيل أسماه « البيان القوي الثوري » مريداً بذلك أن يناقش أصالة عن نفسه ونيابة عن قرائه العرب عدداً ضخماً من المفاهيم الفكرية التي تدور اليوم على الألسن عندما يكون موضوع الحديث المجتمع الاشتراكي والوحدة العربية والحرية والديمقراطية والنزعة العلمية وأمثال هذه الأفكار الرئيسية التي أصبحت طابع العصر ، ثم هو لا يناقش هذه المفاهيم وكأنها غرزات فرادى كل غرزة منها مستقلة عن الأخرى ، بل يناقشها وهي أجزاء من بناء فكري واحد هو ما يطلق عليه اسم « النظرية الحركية الحياتية الإنسانية » وهو عنوان يلخص التيار الرئيسي لتفكير الكاتب إذ أنه يرى أن المجتمع الإنساني متطور أبداً ، وأن من يريد البحث في المجتمع الإنساني ينبغي له أن يحدده نفسه في الحياة الإنسانية وفي القيمة الإنسانية كما عرفها التاريخ دون أن يشأح وراء مدونات التاريخ في عالم من الوهم والضرب في الغيب . وهي نظرية ينتهي بها إلى نتيجة هامة في مرحلتها التاريخية الراهنة مؤداها أن لسان التاريخ ناطق بأهل صوت أن العرب أمة واحدة وأن طبيعة الإنسان هي أن يعيش في مجتمع اشتراكي وأن الحرية والديمقراطية أسس لا بد منها لهذا المجتمع وأن الإنسان لم يعيش أبداً فترة من حياته خلوها من الحياة الوجدانية بما في ذلك من ديانة وفن كما ينقض أية نظرية تبعد هذه العناصر الروحية من حياة الإنسان . وينتقل القارئ بهذا المقال إلى مقال آخر عن مجتمع العدالة والسلام يبدؤه كاتبه بضرورة أن يكون للمجتمع فلسفة وراء نظمه ، وأنه لا بد لرجال الفكر من أن يستخرجوا للناس الفلسفة الكامنة وراء مجتمعهم الذي يعيشون فيه ، ثم يبين على سبيل الاستشهاد كيف كانت العرب في أوج حضارتهم فلسفة تميزوا بها من الأمم التي سبقتهم والأمم التي جاءت من بعدهم ، يأخذ في شرح هذه الفلسفة العربية ثم يأخذ الكاتب في الإشارة المفصلة للمذاهب المختلفة التي تقال اليوم عن فلسفة المجتمع المعاصر لينتهي من ذلك كله إلى الفكرة الرئيسية التي يريد بسطها وهي موضع العدل والسلام من المجتمع الإنساني في كل عصر من عصوره بصفة عامة وفي المجتمع المعاصر بصفة خاصة مستمينا في هذا العرض بأستاذ معروف في ميدان البحث الاجتماعي من زاويته الفلسفية هو الأستاذ موديس جينسبرج ، كما قرأ له كاتب هذا المقال في كتاب حديث الصغور . وبعد ذلك تجيء مقالة ثالثة عن « الإنسان في فلسفة جان فال » أهم ما يلفت النظر فيها فكرة جان فال في أن القيم الإنسانية لا تأتي مفروضة على الإنسان من خارجه ، بل هي من خلقه فهو الذي يصنعها ويختار ما يختار منها مما يزيد من مسئوليته أمام نفسه .

بهذا تنتهي التيارات الفلسفية ليبدأ القارئ بعدئذ في مطالعته مقالة عن الفكر الاشتراكي العربي وموقفه بين المادية والمثالية ، وحسبنا في هذا أن نشير إلى حقيقة هامة هي أن الاشتراكية العربية حين تفرض بالتقدم المادي في ظل القيم الروحية فإن معنى ذلك هو أنها تقرر لنفسها موقفاً فلسفياً يجمع بين المادية والمثالية جمعاً لا يتطوى على تناقض ولا على تنافر، ومن أين يأتي التناقض إذا كان المجتمع وهو يغير نفسه من حال إلى حال لا بد له أن يمثل فكرة يسير على نهجها ثم لا بد له في الوقت

نفسه أن يدخل هذه الفكرة على واقع مادي محيط به هو الواقع الذي يريد تغييره . وفي هذا وحده ما يكفيننا من جمع بين مثالية تبدت في الفكرة السابقة ومادية التزمت الواقع المحسوس لتغير منه ما تريد أن تغيره .

يتلو ذلك باب الأدب ونقده وفيه ثلاث مقالات أولاها عن المسرح السيريالي عند أرمان سالكرو ، وسالكرو هذا هو الكاتب الذي لم ينقطع وجاؤه في الإنسان حتى وإن فقد شيئاً من رجائه في السماء ، وهو من حيث الفلسفة وجودي يؤمن بحرية الإنسان في صياغة حياته على النحو الذي يقرر به ذاته ، لكنه من الناحية الفنية كذلك سيريالي أو تستطيع القول بأنه نقطة التقاء تقاطعت عندها الوجودية من دنيا الفلسفة بالسيريالية من دنيا الفنون لتكون نقطة التقاطع هذه هي المنطلق الذي ينطلق منه نحو حريته ونحو الالتقاء بذاته المميقة باعتبارها ينبوع الأصيل الذي يستمد منه ضوء الهداية في طريق الحياة . وأما المقالة الثانية فهي شرح وتعليق على ما يسمونه بالجيل الفاضل في إنجلترا بوجه خاص ، فهم يقولون هناك إن هذا الجيل من الشباب ثائر على تقاليد المجتمع المتبعة التي لم تعد تصلح لقيم المعاصرة ولذلك فهم يتنكرون لها تنكراً يخرجهم عن طابعهم القوي كما كان يعرفه الناس فيما مضى ، ذلك هو ما يزعمونه لشبابهم ولكن كاتب هذا المقال يقاسم في دقة وتعقيد عن مدى هذا الزعم من الصواب وهل هذا الجيل الفاضل هو غاضب حقاً على مجتمعه ؟ وأما المقالة الثالثة فمن كاتب شاعر إنجليزي معاصر لم يقدم لقراء العربية بما يتناسب مع مكانته في عصرنا هذا ، هو ستيفن سبندر ، وهذه المقالة عنه تقدم لنا نظرة عن نفسه القلقة التي ما تنفك تنقد ذاتها بذاتها لا تريد لنفسها أن تستقر على مبدأ تبن لها خطؤه بعد أن ظنت به الصواب . فتراها مثلاً يتحسس حيناً للصورة الليبرالية من الديمقراطية وحيناً آخر للصورة الاشتراكية منها ، تراها حيناً ينفود عن الفردية المطلقة وحيناً آخر يدافع عن الحياة الجاهلية للأفراد وهكذا وهكذا ، وكل ما يهمنا من هذا المقال هو أن نلتقي بهذا الكاتب الشاعر لا لنوافقه ولا لنختلف معه فيما ذهب إليه في أطوار حياته المختلفة ، بل هو أن نكون لأنفسنا صورة موجزة عنه لعلها تدفعنا إلى مزيد من معرفته .

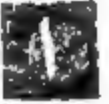
يأتي بعد ذلك باب الفن وديناه وها هنا مقال واحد عن نقد الفن عند هربرت ريد ، وهربرت ريد هو الذي يرجع إليه الفضل في التفرقة بين معنى الفن من جهة والجمال من جهة أخرى ، ذلك أن الفن راسخ على مدى عصور التاريخ لا فرق فيه بين قديم وجديد من حيث التنوع ، وأما الإحساس بالجمال فقد يتغير موضوعه من حضارة إلى حضارة . ولقد علمنا ريد في كتاباته النقدية كيف اتجه الفن والأدب المعاصران نحو الفوضى في نفس الإنسان من داخل بعد أن كانا منشغلين بظواهر الطبيعة الخارجية ، وبهذا التحول أصبح الإنسان يفرض نفسه على الطبيعة بفرض نفسها عليه .

وآخر أبواب العدد هو الباب الذي نقرده لتيار الفكر العربي المعاصر وفي هذا العدد يدور الحديث عن عبد الرحمن شكري الذي خلق مع زميله المقاد والمازني مدرسة أدبية جديدة كانت هي المدرسة التي وجهت طريق الفن الشعري وجهة جديدة مهما طرأ عليها بعد ذلك من تجديدات فرعية .

وأخيراً يلتقي القارئ بأحداث الأدب والفن في هذا الشهر ثم يلتقي القراء بعضهم مع بعض في ندوتهم المعتادة .

سعيد الحمود

نظرية تزويج عربية



في

مقال لفرانسيس بيكن « عن الدراسة » ،
لمحات قوية نافذة ، منها اللوحة التي يبدأ
المقال بها ، وهي أن للدراسات هدفاً من ثلاثة
أهداف ، تختلف باختلاف الدارس ، فهي إما أن
تكون للمتعة ، أو أن تكون لزينة المظهر ، أو أن
تكون لاكتساب القدرة ، أما طلاب المتعة فيغلب
أن يكونوا من أصحاب الفراغ ، وأما طلاب
الزينة فيغلب أن يكونوا ممن ينشدون لأنفسهم
البريق واللمعان إذا ما تحدثوا في المحافل ، وأما
الهادفون إلى اكتساب القدرة فهم أولئك الذين
يقصدون إلى تزويد أنفسهم بالأسس السليمة التي
يقيمون عليها أحكامهم في اصطلاحهم بالعمل الجاد
في حياتهم المنتجة . . . وتمضى مع فرانسيس بيكن

في مقاله هذا ، المليء بلمحاته القوية النافذة ،
لتسمعه يوجه إليك النصيح فيقول :

لا تقرأ ابتغاء معارضة ما تقرأه ، ولا تقرأ
ابتغاء التسليم الأعمى بما تقرأه ، ولا ابتغاء العثور
على موضوع تتحدث فيه مع الناس إذ تتحدث ، بل
اقرأ لتفكر فيما تقرأه تفكيراً تزن به قيمته ومدى
صوابه ، ولا يفرغ بيكن من نصيحة هذا إلا
ليقدم لك تقسيمه المشهور لأنواع الكتب :
فبعض الكتب يكفها أن تذاق بطرف
اللسان ، وبعضها تزدد ازدياداً ، لكن
قلة منها هي التي تمضغ وتهضم على روية ومهل ،
أما النوع الأول الذي يذاق بطرف اللسان ، فهو
ما نتصفح فيه بعض أجزاء الكتاب تصفحاً سريعاً
عابراً ثم نلقى به ، وأما النوع الثاني الذي يزدد ،

● لا تقرأ اجتفاء معارضة ما تقرؤه ، ولا تقرأ اجتفاء التسليم الأعمى بما تقرؤه ، ولا اجتفاء العثور على موضوع تتحدث فيه مع الناس إذ تتحدث ، بل اقرأ لتفكر فيما تقرؤه تفكيراً تزن به قيمته ومدى صوابه .

● إننا إذا رأينا القومية العربية قد انصهرت في العصر الحديث ، لنحقق وحدة أصيلة راسخة في أصلها ، فلم يكن ذلك مجرد رد الفعل المستقيم ، إنما النبع من أنفسنا ومن تاريخنا .

● لكن ثورة مصرى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ - روى الثورة العربية الأكم - قلعت ليعلم منها الحاسبون أن قد كذبهم حسابهم ، إذ ما هي إلا أن أنتمرت ثمراتها ، لا في أرضها المصرية وحدها ، بل في سائر الأرض العربية في الوطن العربي الكبير .

دكتور زكي نجيب محمود

كما أن على الغلاف رقماً يدل على أن هذا هو الجزء الأول ، ثم تعلم من فهرس المحتوى ، أن في عزم المؤلف أن يتبعه بجزء ثان ، على أن هذا الجزء الأول وحده يقع في أربع مائة وخمسين صفحة أو نحو ذلك .

ولما لأعترف أنني في أول لمستي للكتاب ، أحسست إحساساً غامضاً ، بأنه - بالنسبة لى - ربما جاء كتاباً من الصنف الذى أقرؤه لبعلاً الفراغ ، والذى ربما اكتفيت فيه بالتصفح الذى يذوق من أجزائه صفحة هنا وصفحة هناك ؛ ولهذا وضعتة أمامى على المكتب شهراً ، وشهرين ، وثلاثة أشهر ، أسترق له الدقائق مرة والساعة أو بعض الساعة مرة ؛ لكننى كنت كلما وثبت بين أجزائه مرة بعد مرة ،

فهو الذى تم فيه قراءة الكتاب كله ، ولكن بغير شوق ولا حرارة أو مبالاة ، وأما النوع الثالث الجدير بالمضغ والهضم - وهو القلة القليلة - فهو الذى نقرأ فيه الكتاب كله قراءة تشد منا اللفتة وتستوقف الانتباه وتركزه .

وإنما أمهد بهذا القول الجميل الذى قاله عن ألوان الدراسة عند مختلف الدارسين ، لأحدد به موقفى إزاء كتاب أخرجته لنا المطبعة العربية فى أول هذا العام (١٩٦٦) ، يحمل عنوان « البيان القومى الثورى » ، ومؤلفه هو الأستاذ عبد الله محمد الريماوى ؛ وعلى الغلاف عبارة موجزة تشير إلى هدف الكتاب إذ تقول إنه « أساس مقترح لميثاق الحركة العربية الواحدة »

وقعت عيني على لمعات من الفكر والنظر ، حتى لم يسعني آخر الأمر إلا أن آخذ الكتاب بما يستحقه من إخلاص وجد ، لأنه - بحسب تقسيات فرانسس بيكن التي ذكرناها - كتاب لم يكتب للهو الفراغ ، ولا لطلاوة الحديث في محافل الأصدقاء ، وإنما كتب ليزود قارئه بالأسس القوية التي يستطيعون أن يقيموا عليها أحكاماً سديدة صائبة فيما يسر القومية العربية التي نخوض اليوم - من أجلها وفي سبيلها - ثورة نعيد بها تشكيل الحياة على الأرض العربية كلها ، وكذلك هو كتاب - بحسب تقسيات فرانسس بيكن مرة أخرى - لا يكفي أنه أن يذاق بطرف اللسان ، ولا أن تردد أجزاءه ابتلاعاً ، بل لا بد له من الوقوف عند مراحل وأجزائه ، مرحلة مرحلة ، وجزءاً جزءاً ، لنخضع مادته اللسمة الفنية مضغاً ، ثم لنضمها هضمًا ، يصيرها جزءاً من كيانتنا الفكرية لا لنعارضه بغير درس ، ولا لنسلم به بغير مناقشة ، بل لنفكر فيه تفكيراً متمهلاً متأنياً ، يعيننا على وزن قيمته وزناً أميناً وعادلاً .

٢

يقترح المؤلف بكتابه هذا « نظرية ثورية عربية » ينتهي إليها بعد دراسة منهجية علمية ، تقوم على أساس المشاهدات وتحليلها واستقراء نتائجها ، حتى يجنب نفسه مزالق التفكير الشاطح ، الذي يجاوز عالم الشهادة إلى مجاهل الغيب ، وكنت أود أن أغوص بالقارئ فوراً إلى صميم هذه النظرية المقترحة ، وإلى أركان هذا المنهج الذي اصططنه المؤلف للوصول إلى نتائجه ، لكن ما حيلتي وقد قلم المؤلف لهذه النظرية وهذا المنهج بفصول طويلة ، لا أرى من العدل حرمان القارئ من الإشارة إلى محتواها ، لأنها فصول تعرض أمام أبصارنا صورة مترامية الأطراف

مركبة العناصر ، لما قد كانت عليه الأمة العربية منذ أول القرن التاسع عشر ، وإلى قيام الثورة العربية الأم ، ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ؛ فهي صورة لا غناء لنا عنها ، إذا أردنا دقة الحكم على ما قد أورده المؤلف بعد ذلك ، من منهاج للبحث ومن نظرية ينتهي إليها بعد البحث ، ثم يفصل فيها القول تفصيلاً مستفيضاً في مئات الصفحات ، ستتلوها مئات أخرى في جزء ثان يطلب منا أن نرتقب ظهوره .

ولأنك لتقلب من الكتاب صفحة عنوانه ، لتجد أمامك عبارة كتبت وحدها في منتصف صفحة خالية إلا منها ، تقرؤها فإذا هي كالنذر التي يرسلها في الناس أنبياء الإصلاح ، فيجيبون صياغتها ، ويغلظون جرسها ، لكي تثبت في الأسماع وتستقر في القلوب ؛ « هذه كلمة حق ، لا تذهب مع الريح فوداد ، لأنها في منطق التاريخ أقوى من الباطل ، وبإرادة الثورة تعصف بالأوتاد » . . . فلا يسمعك

في مسهل الكتاب - حين تفرع هذه العبارة القوية سمعك لتنصت - لا يسمعك إلا أن تسأل مشوقاً : أي كلمة هي يا ترى ، تلك التي يوقن صاحبها أن لن تبددها الريح في الوادي ، وأنها في منطق التاريخ أقوى من الباطل ؟ ثم ماذا عسى أن تكون هذه الثورة التي ستمكن إرادتها لهذه الكلمة أن تعصف بالأوتاد ؟ فتقلب الصفحة مشوقاً فتصادف فصلاً هو أول فصول الكتاب ، عن « هذه المرحلة في حياة الأمة العربية » التي هي مرحلة التحول الثوري ، والتي هي المرحلة الخامسة ، فالثورة قائمة اليوم في ربوع الوطن العربي الكبير ، تسعى نحو تحديد المصير (للدولة العربية الاشتراكية - الديمقراطية) الواحدة ، التي يتحقق بها وفيها تحرير الوطن والأمة والمواطن ، من

الاستعمار ، والتجزئة ، والاستغلال ، والاعتصاب ،
والتخلف) .

فهذه المرحلة في حياتنا ، هي مرحلة نجسهاها
بالثورة ، ومصر هي في هذه الحياة الشائرة رائدة ؛
ولمّا ثورة قُضِرَ في جميع الأسس المادية والفكرية
والنفسية ، ولتفرق عن الأمة العربية ما قد لفها من
أباطيل ، نسجها لها المستعمر والمستغل ، عبر عهود
مظلمة ؛ ولئن كانت الأمة العربية إبان تلك العهود
المظلمة ، تحلم بالخلاص ، فهي اليوم قد أخذت
ترجم الحلم إلى واقع مشهود ؛ ولكن كيف ؟ هذا
هو ما يجيبك عنه الفصل الثاني ، الذي يسير المؤلف
معك خلاله ليطلعك على مراحل « النضال القوي العربي »
بإدنا من جذوره وأصوله ، ومتبعاً مراحل تطوره ،
ليخلص بك إلى دروسه وعبره ومنطقه الذي هداه
سواء السبيل ؛ فإذا كانت الأجيال التي سبقتنا قد
بذلت في ذلك النضال جهودها ، فواجب هذا الجيل
أن يكون على وعي بهذه الجهود التي بذلت ، ليضع
أمامه صورة واضحة لما كان - في انتصاره وانتكاسه -
ليعد العدة لما يكون ؛ وليس هذا الوعي بما اجتازته
الأجيال السابقة من صعاب ، إلا أن نكتب تاريخنا
كتابة جديدة ، تيسر لنا الفهم والتقويم ؛ ولعل
مؤلف الكتاب يريد بهذا أن يقول إن كتابه هذا إنما
يستهدف هذا الهدف ، فهو محاولة لتحليل الماضي ،
ليسير الحاضر على هداه .

وأول عناصر التحليل التي يقدمها المؤلف على
سبيل التمهيد ، هو أن الأمة العربية كانت دائماً أمة
واحدة ، وأن مصر كانت دائماً هي قلب حركات
التوحيد ، كلما انفردت تلك الوحدة الطبيعية ؛
فالأمة العربية الواحدة هي التي تحملت المسؤوليات
المادية والعسكرية في صدد موجات الغزو الأوروبي ؛
وهي التي تحملت هذه المسؤوليات نفسها في رد
غزوات التتار ؛ وهي التي تمردت على الحكم العثماني
حتى أُلقيت به بعيداً عن كواهلها . . . فإذا سألت

التاريخ : كيف ومتى تكونت هذه الأمة العربية
الواحدة ؟ أشارت لك أصابع التاريخ إلى الفتح العربي
الإسلامي ؛ وإذن فما هنا تفتيح عينك على حقيقة أولى رفض
الفلسفة الماركسية التي تجعل النظم الاقتصادية وحدها
مولدة للتاريخ وتطوره ؛ ففي حالة الأمة العربية
الواحدة ، تركز الوحدة كما يركز النمو والتطور ،
على أصول من عقيدة وفكر ، قبل أن تركز على
أوضاع الحياة الاقتصادية .

لكن المؤلف لا يريد أن يقف بك طويلاً عند
هذا الأصل البعيد ، وسرعان ما ينتقل بك إلى أول
القرن التاسع عشر ، الذي هو أول الفترة التي
اختصها بدراسته ، ليسأل : ما مصدر وعي الأمة
العربية بوحشتها وبمسارها عندئذ ؟ لم تكن الحملة
الفرنسية على مصر هي أول اليقظة ، لأنها لو كانت
لما تعرضت للمقاومة العنيفة التي تعرضت لها ، بل
إن حقيقة الأمر هي أن الأمة العربية كانت تطوى
جوانحها على منابع علم مشترك وحضارة مشتركة ،
تنتظر اللحظة المناسبة لتنبثق ، وفي مقدمتها جوامع
الأزهر في مصر ، والزيتونة في تونس ، والنجف
الأشرف في العراق ؛

ومنى ذلك أننا إذا رأينا القومية العربية قد تفجرت
في مصر الحديث ، لتحقيق وحدة أصيلة راسخة في
أصلاها ، فلم يكن ذلك مجرد رد الفعل المنتقم الذي
جاء ليرد على غزوة أوروبية هنا ، أو مذهب فكري
أوروبي تسلسل هناك ؛ إنما النبع من أنفسنا ومن تاريخنا ؛
ولأنه لنبع فياض غزير ، عرفه الأوروبيون جيد
المعرفة حين استقوه ثقافة آبائهم اليونان ، وعرفوه
جيد المعرفة مرة أخرى حين جاءوا ليطمسوه تحت
ستار من عقيدة المسيح عليه السلام ، في حروبهم
الصليبية التي انتهت آخر الأمر بخروج الأمة
العربية ظافرة بقوميتها الواحدة الموحدة ؛

ولكان هؤلاء الأوروبيين قد عاودتهم الشهوة أن
ينقضوا على هذه الوحدة العربية ، فلبثوا إلى مختلف
الفنون الخبيثة الماكرة ، التي منها أنهم أقاموا إسرائيل

لعلهم بها أن يشعروا الأمة العربية في جناحها الأسير
منها في جناحها الأفريقي ، وإن لم من هذه الفنون
ما ليس ينتهي ، وما يقتضينا أن نكون على وعي بها
وبصورة ؛ فانظر إلى خريطة العالم العربي
خلال المائة عام الأخيرة لترى عجباً ، لأنك ستري
الأمة الواحدة قد قسمت وشطرت أجزاءها ،
ليكون كل جزء منها في قبضة دولة من الدول
الاستعمارية ، حتى حسب الحاسبون أن قد انطلوت
صفحة القومية العربية وذهبت ربحها

لكن ثورة مصر في ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ - وهي
الثورة العربية الأم - قامت ليعلم منها الحاسبون أن
قد كذبهم حسابهم ؛ إذ ما هي إلا أن أثمرت ثمراتها ،
لا في أرضها المصرية وحدها ، بل في سائر الأرض
العربية في الوطن العربي الكبير : ثارت الجزائر ،
وهزمت الأحلاف ، وجمدت إسرائيل ، وأمت
قناة السويس ، واتحدت مصر وسوريا تحت علم
واحد ، وثار بغداد ، ثم ثار اليمن والجنوب
العربي : : ولم تكن هذه الثورات مجرد انتفاضات
سياسية ، بل دعمتها ثورات اقتصادية واجتماعية ثنى
في جلاء أن قد سقط نظام قديم ، ليقوم للعرب نظام
جديد ، يحيون في ظله حياة جديدة ؛ ومن ثم يأخذ
المؤلف يقص عليك تفصيلات عن هذه الثورة
العربية الشاملة ، كيف كانت ، وإلى أي النتائج
آلت .



وهنا يبدأ الباب الثاني من الكتاب ، وهو الباب
الذي يفتتح لنا عن النظرية ومنهجها ، وهما ما يريدان
منا إطالة الوقوف وإمعان النظر :

إن أول خطوة نخطوها الناقد المنهجى لنظرية
موضوعه أمامه ، ويريد مناقشتها ، هي أن يسأل :

ما هي المشكلة التي جاءت تلك النظرية لتحلها وتفض
إشكالاتها ؟ فإذا لم تكن هنالك مشكلة بعينها متصلة
بالنظرية التي تريد نقدها ، فالنظرية عندئذ تصبح
هباء في هواء ، لأنها عندئذ تكون كالمفتاح الذي
لا يفتح باباً مغلقاً ، وإذا كانت هنالك مشكلة
بعينها متصلة بالنظرية التي تريد نقدها ، لكنك
بعد الفحص لا تجد أن هذه النظرية تفض من
إشكالاتها شيئاً ، فعندئذ نحكم على النظرية بأنها خاطئة
لا تنفي بالغرض الذي من أجله صيغت ؛ وإذا
فهناك حالة واحدة فقط هي التي تكون فيها النظرية
المقترحة مقبولة ، وهي الحالة التي تكون هنالك فيها
مشكلة معينة متصلة بموضوع النظرية المطروحة
للمناقشة ، ثم يتبين بعد الفحص أن النظرية من شأنها
أن تحل المشكلة وتزيل إشكالاتها .

أما النظرية التي يقدمها إلينا مؤلف « البيان القوي
الثوري » فهي - كما يصوغها هو بعبارة -
« النظرية الحركية الحياتية الإنسانية » وهي صياغة
أتوقع أن يكون لها وقع غريب في آذان
القراء ، لكن هذه الغرابة يرول معظمها ، أو تزول
كلها ، حين نعلم ما يقصد إليه الكاتب بهذه
المصطلحات الثلاثة : « الحركية » و « الحياتية » و « الإنسانية » ؛
غير أني أرجئ شرح هذه الكلمات الثلاث - وفي
شرحها شرح للنظرية المقترحة - أرجئ ذلك ،
لأسأل أولاً : ما هي المشكلة التي رآها المؤلف قائمة ،
فأراد أن يلتمس طريقاً إلى حلها ، فكان أن ابتدأ
إلى فكرته هذه ، فجاء يعرضها أمامنا على سبيل
الفرض المقترح ؟ : : أحسب أن المشكلة التي
رآها المؤلف تفتقر للحل ، هي : « كيف تحقق الأمة
العربية هدفها القوي » وتؤدي رسالتها الإنسانية ؟
أما الهدف القوي فقصود به إقامة مجتمع عربي
موحد ، ذي قومية واحدة ، وتسوده الاشتراكية
والديمقراطية ، أو « الاشتراكية - الديمقراطية » على

عل هذه ، فنحقق ما نريد تحقيقه من أهداف
« قومية » و « إنسانية » معاً .

ونعود إلى تعريفه للإنسان — ما دام هو محور
الفكرة الأساسية — الذى يركب فيه ستة عناصر ،
يجعلها جميعاً بمثابة « المقولات » الأولية ، التى
لا أسبقية لإحداها على الأخرى ، فهكذا خلق الإنسان
وعلى هذا النحو ركب طبعته ، وهو أن يكون :
(١) عاقلاً (٢) منتجاً (٣) ذا قلب وخيال (٤) صاحب
إرادة (٥) تراثياً حضارياً (٦) اجتماعياً ؛
فليس هو كما يصفه المثاليون عقلاً صرفاً ، وليس
هو كما يصفه الماديون جسداً صرفاً ينتج بيلديه ما كله
ومسكنه وثيابه ، وليس هو كما يصفه الرومانسيون
عاطفة صرفاً ، وليس هو كما يصفه فلاسفة الإرادة
والفعل إرادة صرفاً ، وليس هو كما يصفه العمليون
حاضراً صرفاً ، وليس هو كما يصفه الفرديون فرداً
قائماً بفرديته ، بل هو كائن اجتماعى ذو حضارة منذ
نشأ حتى اليوم .

وإذن فالنظرية المقترحة ترى فى الفلسفات
المعروفة المألوفة جوانب جزئية ، ليس فى وسع
إحداها أن تفسر كل شئ فى حياة الإنسان الغزيرة
الخصبة ، ولا مناص من جمع الجوانب كلها فى
مركب واحد ، يكون هو الحقيقة متكاملة ؛ وكأنما
ظن مؤلفنا العربى أن هذه الفلسفات التى رآها
جزئية محدودة ، حين كانت تقرر الواحدة منها
جانباً واحداً دون سائر الجوانب ، فأنما كانت
بهذا تنكر وجود الجوانب الأخرى من حياة
الإنسان ، وحقيقة الأمر ليست كما ظن ؛ بل إن
الفيلسوف من مذهب معين ، لم يكن يضنيه شئ
بقدر ما يضنيه أن يرد سائر جوانب الحياة
الإنسانية — وهو معترف بوجودها كما نعرف نحن
بوجودها — إلى المبدأ الواحد الذى يرتضيه ، فإذا
كان مبدؤه هو أن الإنسان فى حقيقته عقل صرف —
وهذه هى الفلسفة المثالية والعقلانية — كان سؤاله

اعتبار أن هذين وجهان لكيان اجتماعى واحد ؛
وأما الرسالة الإنسانية التى تود الأمة العربية أن
تؤدبها ، فهى إشاعة قيمة عليا فى الحياة البشرية ،
موادها أن يكون « الإنسان » هو محور تلك الحياة ،
بشرط أن يفهم الإنسان بمعناه المركب ، الذى
يلخصه المؤلف فى هذا التعريف ؛ « هو كائن حى يتميز
بأنه : عاقل ، منتج ، ذو قلب وخيال ، صاحب
إرادة ، تراث حضارى ، اجتماعى » ونعود إلى

هذه الجوانب بعد قليل .

المشكلة المطروحة للبحث أمام المؤلف ، هى
— فيما أحسب — محاولة تحقيق الأمة العربية لهدفها
القومى من جهة ، ولأدائها رسالتها الإنسانية العامة
من جهة أخرى ؛ والسؤال هو : كيف يتم هذا ؟
والجواب هو هذه النظرية المقترحة ، أعنى « النظرية
الحركية الحياتية الإنسانية » — فهى « حركية »
لأنها تريد أن تجعل التطور الصاعد جزءاً من
مفهومها ، وهى « حياتية » لأنها تريد أن تنحصر
بحيائها فى ظروف الحياة الواقعة كما يحياها
الإنسان فعلاً ، وكما كان يحياها فيما يشهد التاريخ
المعلوم ، وهى « إنسانية » لأنها تريد أن تنحصر
البحث فى الإنسان وحده دون سائر أجزاء الكون ،
بحيث لا يجوز أن نعد النتائج التى نصل إليها عن
الإنسان ، بحيث نعممها على غيره من الكائنات ،
كما لا يجوز أن نطبق عليه ما ينطبق على سائر
الكائنات من قوانين الطبيعة ؛ وإذن فالركن الأساسى
فى النظرية هو فهنا « الإنسان » ومقوماته ،
للمقومات السكونية الراكدة ، بل المقومات الدينامية
المتطورة ؛ وليس المقومات كما نفترضها بالفكر
المثالى المجرد ، بل المقومات كما نلخصها فى حياته
بالتجربة والاستقراء ؛ ومعنى ذلك أن النظرية المقترحة
هى بمثابة « وقفة » محددة معينة ، يريدنا المؤلف
أن نقفها بازاء الإنسان والمجتمع ومعنى التاريخ ،
لأننا بهذه الوقفة « نفهم » حقيقة الأمر أولاً ، ثم
« نقوم » هذه الحقيقة المفهومة ثانياً ، تقويماً نسير

بعد ذلك هو : كيف أفسر بالعقل وحده سائر جوانب الحياة ؟ وهو إذالم يستطع تفسيرها حكم على فلسفته ... قبل أن نحكم عليها نحن - بالنقص والقصور وحاول التعديل ؛ وأهون شيء هو أن تضم العناصر كلها في مركب واحد ، ^١ ترد بعضها إلى بعضها الآخر ، بل تركوها كما هي مشهودة في مجرى التجربة بالنظر ؛ ولما ^٢ ، فكيف بعقل أن يكون وصف الإنسان بأنه « تراث حضارى واقعاً في الأولوية نفسها التي يقع فيها وصفه بأنه ذو عقل رذو إرادة وذو وجدان ؟ أليس الأدنى إلى الصواب أن ترد الحضارة والتراث إلى هذه الصفات الأخيرة ، فلأن الإنسان عاقل شاعر مريد قد أصبحت له حضارة وأصبح له تراث ؟

ثم انظر إلى القلق الشديد في سياق المعاني ، حين يحدثك المؤلف عن « الإنسان » - بوصفه المحور الأساسى الرئيسى في نظريته ونظريته - فيقول إنه ينبغي أن ننظر إلى الإنسان كما هو كائن ، فلا ننزل به درجة لنجعله حيواناً ، ولا نصعد به درجة لنجعله ملاكاً ، لأن الإنسان إنسان بما هو كذلك ، فلا هو أدنى مما هو ، ولا هو أعلى مما هو ؟ وإلى هذا الحد نحمد للمؤلف هذه النظرة التي تلزم الواقع التجريبي عند النظر إلى موضوع بحثه ؛ لكنه سرعان ما يستطرد في الحديث ، لينبئنا بأن الجانب الحيوانى من الإنسان خاضع لقوانين الطبيعة ، كأي حيوان آخر ، لكنه بجانبه « العاقل » متميز مستقل عن تلك القوانين ، بل إن الطبيعة قد دعت نفسها لأول مرة عن طريق العقل الكائن في الإنسان ، ما دام الإنسان جزءاً من الطبيعة ؛ فكأن المؤلف يقول بهذا : (١) إن الإنسان جزء من الطبيعة ، (ب) والعقل جانب من الإنسان ، (ح) إذن تكون الطبيعة عاقلة بسبب العقل الإنسانى ؛ وبهذا القول يهلم المؤلف ما كان قد زعمه ، من أن الإنسان شيء في الكائنات فريد ؛ له صفات تميزه من حيث الكيف عما دونه من كائنات ؛ من بينها

العقل ؛ فإذا جاز لنا أن نقول عن الإنسان إنه يعي الطبيعة بعقله ، فلا يجوز أن نعكس القول لنزعم أن الطبيعة بدورها تعي الطبيعة (أى تعي ذاتها) بعقل الإنسان .

لكن هذا القلق في سياق المعنى لا يطول (راجع ص ١٧٤ - ١٧٥) ، إذ يستأنف المؤلف سياقه الطبيعى المتسق مع فكرته ، وهو أن يجعل الطبيعة في ناحية ، والإنسان بكل صفاته المتميزة المتفردة في ناحية ، بحيث لا يعود الإنسان جزءاً من الطبيعة ، بقدر ما يصبح هو الطاقة الفعالة ، بالنسبة إلى الطبيعة المنفعلة بفعله ؛ فإذا قلنا عن الإنسان إنه « منتج » - إلى جانب كونه « عاقل » ، لا بسبب كونه عاقل في زعم المؤلف - كان المراد من قوائنا هذا هو أنه يشكل الطبيعة لخصته ؛ وإذا قلنا عنه إنه ذو قلب وخيال ، كان مرادنا هو أنه فنان يتفنن بمادة الطبيعة ، إذ الطبيعة هي مصدر الإنتاج المادى الاقتصادى النفعى ، كما أنها هي كذلك منبع الفن والجمال ؛ وإذا قلنا عن الإنسان إنه ذو إرادة ، كان المعنى المقصود هو أنه « يختار » من بين كائنات الطبيعة ما يأخذ وما يدع ؛ وإذا قلنا عنه إنه « تراثى حضارى » ، أردنا بهذا القول أنه ذو ذاكرة تاريخية ، تجمع له المعانى حول بقعة معينة من المكان فتحولها من بيئة إلى وطن ، وسحول لحظة معينة من زمان فتحولها من « ظرف » إلى « تاريخ » - وهكذا ترى الإنسان بكل صفاته يصب الفعل على الطبيعة ، والطبيعة تخضع له وتنساق مما يجعلها من مستويين مختلفين ، ولإذن فلم يكن المؤلف على اتفاق مع نفسه حين عالج صفة « العقل » فجعل الطبيعة تشارك في استخدامه بأن تعي ذاتها به ، لأن الإنسان صاحب العقل جزء منها ، كما يقول المؤلف .

وما دمتا بصلد الحديث عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، فتجدر الإشارة هنا إلى موضع آخر فيه

قلق في تسلسل المعاني ، وذلك حين يقرر المؤلف (ص ١٩٥ - ٩٦) أن الإنسان في حياته الاجتماعية عبر التاريخ ، يبقى - من حيث هو نوع - ثابتاً في مقوماته ، لا يتغير منه شيء ذو بال ؛ وأنه لا مبرر عندنا لافتراض أن هذا النوع الإنساني سيتطور إلى نوع آخر من الكائنات الأعلى ، ولا لافتراض أن هذا النوع الإنساني سينقرض ؛ بل إن احتمال بقاء الإنسان كنوع جامد - شأن أنواع حية أخرى كثيرة - أمر أكثر احتمالاً - بالمنطق العلمي - من ارتقائه أو انقراضه ؛ وبعد أن يقرر هذا الثبات والجمود للإنسان إلى أبد الآبدين ، يقرر أيضاً أن « الطبيعة » هي الأخرى - من حيث هي بيئة صالحة لحياة الإنسان وذات قوانين موضوعية تحكم حركة قواها - ثابتة لا تتغير تغيراً محسوساً يؤثر في تاريخ الإنسان . . . بعد هذين « القرارين » من المؤلف بجمود النوع الإنساني على حاله ، وجمود الطبيعة على حالها ، يثب إلى نتيجة لست أدري كيف تستقيم مع تينك المقلعتين ، إذ يقول : « إن تطور الطبيعة بفعل الإنسان المادف الواعي أصبح الحقيقة المساعدة الجديدة في هذا الصدد » فن أين يأتي « التطور » للطبيعة ما دامت ثابتة على حالها لا تتغير ؟ ثم انظر إلى المؤلف بعد ذلك مباشرة وهو يقرر قراراً ثالثاً في هذا الصدد : « إنه بغير ثبوت الداملين المذكورين غير المتغيرين - الإنسان والطبيعة - أثناء حركة التطور والتغير التي نصيبها حياة الإنسان الاجتماعية » فإنه لا يمكن أن يوجد تاريخ اجتماعي حضاري ذو منطق . . . وهذا ترتيب عجيب من المؤلف لأفكاره ؛ فأولاً - لماذا ينتفى وجود التاريخ الاجتماعي الحضاري إذا ما افترضنا أن الإنسان والطبيعة متغيران كلاهما ، وغير ثابتين ؟ وثانياً - هب أنه لا تاريخ يجري على تسلسل منطقي إذا كان الإنسان والطبيعة متغيرين ، فلماذا تحتم مسبقاً أن

التاريخ الحضاري ذو منطق خاص ، ثم تحتم على نفسك تبعاً لذلك أن تفترض ثبات الإنسان والطبيعة ، فما هو المبدأ العقلي عندك الذي رأيتك يوجب أن يكون للتاريخ الحضاري سير فيه منطق خاص ؟ أهو مستحيل في رأيك - وأعني الاستحالة المنطقية - أن تكون المصادفة هي السمة التي تميز نشوء الحضارات واختفاءها ؟ نعم إن المؤلف كان قبل ذلك في كتابه (انظر ص ١٧٩) قد قرر لنا « أن التاريخ ليس ركائماً من التطورات والتغيرات والأحداث ، معزولة بعضها عن البعض الآخر ، تقع وليدة الأمزجة الذاتية أو الصدف البهتة . . . » ولكن ذلك نفسه كان « قراراً » من قراراته الكثيرة التي لا توجبها ضرورة العقل والاحتمية المنطق ، - حتى ولو كان ذلك هو الذي وقع بالفعل .

ومن المواضيع التي لم يطعن لما عقلي كذلك ، موقف المؤلف بالنسبة إلى الإنسان ووضعه في سلسلة النشوء والارتقاء ؛ فبينما - وجعله ركناً أساسياً في وجهة نظره أن يكون الإنسان كائناً فريداً متميزاً ، يقف من الطبيعة وكائناتها موقف المواجهة ، تراه في مواضع متأثرة ينبثق أن الإنسان قد انبثق من الطبيعة في مجرى التطور (انظر ص ١٧٨ مثلاً) حتى ليقول في صراحة : إن التاريخ الطبيعي هو حركة النشوء والتطور والارتقاء التي صنت الإنسان بعد ملايين السنين التي مضت على ظهور الحياة في الطبيعة . . . - الحق أن مؤلفنا الفاضل يبلو حريصاً أشد الحرص على أن يجعل للإنسان منزلة فريدة ممتازة ، وأن يجعل التاريخ الإنساني مرهوناً « بالفعل » الإنساني المتحرر من قيود تعلوه في الرتبة ونسبه ؛ هو حريص أشد الحرص على هذا الوصف

« الوجودى » للإنسان ، لكنه يأتيك أحياناً في غضون الكتاب بما قد يكون منافياً - في ظاهر الأمر على الأقل - لهذه الرغبة العزيزة عنده .



إن استطراد الحديث في « مادة » هذا الكتاب القيم اللدسم الغنى بمحصوله الفكرى الوفير ، قد يطول بنا كثيراً ، بحيث يفلت منا موضوع هام نريد إثارته في هذا المقال ، ألا وهو موضوع « المنهج العلمى » الذى اصطنعه المؤلف في بحثه ، ما له وما عليه .

فهو يلح علينا إلحاحاً لا ألومه عليه ، في أن طريفته علمية تجريبية ، بمعنى أنه يحصر القول فيما بين يديه من حقائق ملموسة محسوسة ، ولا شأن له بما وراء هذا الملموس المحسوس ؛ فإذا أردنا أن نبحث في الإنسان وتاريخه وحضارته . . . الخ الخ . فليس السبيل إلى ذلك هو أن نرسل التأملات في الهواء ، بغض النظر عما قد أثبتته التاريخ فعلاً في مبدوناته ، بل السبيل هو أن نلتزم حدود ما حدث بالفعل وما وقع بالفعل ؛ فهو يقول قولاً صريحاً عن نظريته المقترحة - النظرية الحركية الحياتية الإنسانية - « إن موضوعها هو « حركة تاريخية » . . . هي التاريخ الاجتماعى الحضارى الإنسانى « أى حركة « حياة الإنسان في مجتمعه عبر تاريخه » ؛ وإن مجالها « ينحصر » في هذه الحركة الحياتية الاجتماعية الإنسانية ؛ ويشمل في الوقت نفسه جميع أبعادها المادية والعقلية والروحية ، سواء في إطار المجتمع الواحد ، أو فيما بين المجتمعات الإنسانية بعضها مع البعض الآخر » (ص ١٨٨) .

هذا هو على التحديد موضوع النظرية ومجالها ؛ فلماذا يصفها بأنها نظرية علمية ؟ إنه يصفها بالعلمية لاعتزامه - كما قلنا - أن يعتمد على الملاحظة وتحليلها فقط ، وهو ما نسميه بالمنهج الاستقرائى ، فلا هو يعززم الركون إلى ما يسمونه بالمنهج الاستنباطى الذى يفترض مقدماته افتراضاً غير مستند إلى مشاهدات حسية ، ولا إلى ما يسمونه بالمنهج الحدسى ، الذى يركن فيه المفكر إلى ما يدعى أنه إدراك عن طريق الإشراف والإلهام ؛ ثم هو يصفها بالعلمية كذلك لأنها - فوق كونها تعتمد على الملاحظة وتحليلها وحدها - تحصر نفسها في نتائجها ، فلا تمطها خارج الظاهرة الإنسانية ، لتحيط بها الكون كله ، أو الطبيعة كلها ؛ فما ينطبق على الطبيعة قد لا ينطبق على الإنسان ، والعكس صحيح أيضاً ؛ ومن ثم فقد أخطأت المادية الماركسية (انظر ص ١٩٠) حين جعلت التاريخ الإنسانى يخضع لما تخضع له العلوم الطبيعية الأخرى ؛ وإذا كان البحث العلمى يقتضى أن نصل إلى نتائج فيها شمول وتعميم ، فليس الشمول والتعميم هنا إلا شمولاً يشمل ظواهر الحياة الإنسانية كلها - دون ظواهر الطبيعة المادية - وليس التعميم إلا تعميماً لقوانين الحياة الإنسانية - دون أية حياة حيوانية أخرى .

وتطبيقاً لهذا المنهج التجريبى الخالص ، يريد المؤلف أن يعود بالتاريخ الإنسانى إلى بدايته ، ليرى كيف كانت أول ظاهرة إنسانية ؟ ماذا كانت مقوماتها في أولى مراحلها المعروفة للتاريخ ؟ فإذا استطعنا تجميع هذه المقومات ، كانت هي ما نعدّه خصائص الإنسان الأولية التى لا تقبل التحليل ؛ ونعصى المؤلف في هذا الاتجاه ، لينتهى إلى

أن الإنسان منذ أول علمنا بحياته كان (أ) في مجتمع ،
(ب) وكانت صور المجتمعات كثيرة متباينة ، (ج)
وكانت للإنسان مقومات مادية في مجال الإنتاج
ومقومات عقلية وروحية ، (د) وكانت له لغة ،
(هـ) وكان له وطن ينتمى إليه ، (و) وكان يحيا
حياة على الشيوع ، بالمعنى البدائي قشيوعية .

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للإنسان منذ
ظهر على مسرح التاريخ ، فلا يجوز أن نفرض فيه
غير ذلك ، ولا أن ندعى لصفة من هذه الصفات
أنها دخيلة عليه ، ومن هنا يأخذ المؤلف
في استخراج نتائج التي يهيمه استخراجها ؛
فإذا قلنا اليوم إن « القومية » أمر ضروري لحياة
الإنسان ، فلا يجوز لقائل أن يقول إنها عنصر دخيل
لظروف خاصة ، وإنها ستزول بزوال تلك الظروف
ما دام انتماء الإنسان إلى قوم وإلى وطن كان من
مقوماته الأولى ؛ وإذا قلنا إن « الاشتراكية »
أساس أصيل في حياة الإنسان ، كان من المكابرة أن
يقال إنها صفة دخيلة وإنها قد تتعرض للزوال .
ما دامت الصورة الأولى للحياة الإنسانية كانت قائمة
على أصول اشتراكية ، وإن يكن معناها تطور مع
الزمن ؛ وإذا قلنا إن الإنسان الأول كان يحيا حياة
إنتاجية مادية وحياة عقلية وجدانية ، فلم يمد من
حقنا أن نرد المادة إلى عقل ولا أن نرد العقل إلى
مادة . . الخ . . الخ .

وليسمع لي الأستاذ المؤلف أن أقول إنه قد
غالى في منهجه هذا غلواً لا يبرره المنهج التجريبي
نفسه في أشد صوره تطرفاً ؛ فهو — مثلاً — لا يريد
أن يجاوز حدود ما قد ثبت بالملاحظة المباشرة ، على
حين أن هذه المجاوزة مشروعة ما دامت « مستنتجة »
مما هو مشاهد ؛ وإلا ، فكيف نعلم أن باطن الأرض
منصهر ؟ هل ذهب ذاهب إلى مركز الأرض من
باطن ليرى انصهاره هذا ؟ أم أن الأمر « استنتاج »
من مشاهدات شاهدها فيها يخرج من البراكين ،

وفيا يحدث تحت الضغط الشديد ؟ وكيف يعلم عالم
الطبيعة أن الذرة مكونة على نحو ما هي مكونة ؟ إن
ذلك لا يقع تحت الملاحظة المباشرة ، لكنه « استنتاج »
مما يقع تحت الملاحظة ؛ وكذلك الأمر بالنسبة إلى
المراحل « السابقة » على الفترة التي سجلها التاريخ
للحياة الإنسانية ؛ فيجوز للباحث أن « استنتاج » ما إذا
كانت عليه الحال « قبل » أن يظهر ما قد ظهر
من حياة الإنسان .

وقد تورط الأستاذ المؤلف في نتائج عجيبة
تتمسكه بالانحصار في حدود الملاحظة المباشرة
من ذلك أنه فرض مساواة المقومات الإنسانية كلها
في درجة الأصالة والأولية ، ما دامت كلها قد
ظهرت للمؤرخ وهو يؤرخ للمجتمع الإنساني
الأول ؛ ومن ذلك أنه اضطر إلى بتر العلاقة بين
الإنسان والحيوان في كل شيء ، لأن الإنسان
الأول — بالبداية — كان إنساناً ولم يكن إلا إنساناً ؛
وهذا البتر يتنكر المؤلف لبحوث كثيرة في ميدان
علم النفس — مثلاً — مما يعتمد على دراسة الحيوان ،
بل وكذلك في ميدان الفسيولوجيا ، إذ نجري تجاربنا
على الحيوان ، ثم نطبقها — بعد نجاحها — على
الإنسان ، اعترافاً منا باتصال السلسلة الحيوية من
الحيوان إلى الإنسان ، ولا ينفي هذا الاتصال أن
يكون الإنسان في القمة .

هذا كله من جهة ، ومن جهة أخرى فإنني
ألاحظ أن المؤلف وهو يضع بين أيدينا صورة
للإنسان الأول كما عاش فعلاً ، لا يعتمد على
ملونات تاريخية ، بل هو في حقيقة الأمر يعتمد على
« تصور عقل » لما كانت عليه الحال عندئذ ،
وإلا فأين في ملونات التاريخ ما يدل على أن إنسان

الكهوف قد « كانت له فرضيات تتصل بالطبيعة وظواهرها وقواعدها ، وبالإنسان في مجتمعه وحياته ، وفيما بعد الحياة » ؟ أنا لا أقول ذلك لأنقد « المادة » من حيث صوابها أو خطئها ، بل أقوله بياناً لرأى بأن المؤلف قد غالى في حصر نفسه في الظاهرة المبحوثة دون الرجوع — بالاستنتاج — إلى ما وراءها ، وهو رجوع مشروع منهجياً ما دام الاستنتاج قائماً على مشاهدات أولية ، الحق أنى لأعجب من أن يذهب المؤلف في « منهج العلم التجريبي » إلى الحد الذي يبرر معه لنفسه أن يقول (ص ١٩٧) « ليس ثمة أهمية حقيقية لمحاولة تحديد أصل الإنسان وعملية نشوئه في تحديد مقوماته التي تصنع حياته ويصنع بها تاريخه ، ما دام الطريق الأساسى لتحديد مقومات الشخصية الإنسانية هو دراسة الإنسان ذاته ، كنوع من الأحياء متميز وممتاز ، دراسة مباشرة ومقارنة أيضاً مع غيره من الأحياء » إن هذا القول منه شبيه بكماوى نقدم له قطعة السكر — مثلاً — ليحللها إلى أصولها فيقول : ليس ثمة أهمية لتحديد أصل السكر ولا مقومات تكوينه ، فكل الذى يهمنى هو أن أقارنه بالملح فأجد الماء يخلو به ولا يخلو بالملح . . . فما هكذا — فيما أرى — تكون المغالاة في حصر الباحث نفسه في الظاهرة المبحوثة ليكون ذا منهج علمى تجريبي ، لأن تحليل الظاهرة يقتضى السير إلى ما وراءها من عناصر أولية تكونها ، لا فرق في ذلك بين أن يكون موضوع البحث « إنساناً » أو قطعة من الفحم أو الخشب أو السكر أو الملح .

...

ألا إن مجال القول في هذا الكتاب الخصب

لا ينتهى ، وحسبك أنه قد بسط القول في مبادئ أربعة ، هي عنده المقومات التي ينبغى أن تتوافر في المجتمع الذى نبنيه ، مبدأ القومية ، ومبدأ الاشتراكية ومبدأ الديمقراطية ثم ما يسيه بمبدأ العقلانية العلمية ، بسط القول في هذه المبادئ الأربعة بسطاً فيه العمق وفيه الشمول وفيه ما هو أهم من هذا وذلك ، إذ فيه مجال فسيح للحوار الحى بين القارئ وبين المؤلف فيما يذهب إليه هنا وهناك .

..

في الخاتمة ..

أيف برايه : بعد أن عاد إلى باريس قادماً من الجمهورية العربية المتحدة أخذ يستكمل رسومه التي خطتها في مصر مستوحياً مناظرها الخلابة وآثارها الخالدة ونيلها الأسمر الكريم وشعبها الهادئ الطيب .

وهذه صورة من بين الصور التي أتمها فور عودته وما زال التأثير يفرور في نفس الفنان ورؤيته الفنية ، أطلق عليها اسم « حاملات الجرة » وهي كما هو واضح تصور الريف المصرى الذى لم يستطع برايه أن يتعداه شأن باقى الفنانين والكتاب و « السياح » إلى المدن الحديثة ، فحضارة الفراغة ما زالت تأخذهم وتستلقت إعجابهم على الرغم من الحضارة الصناعية الهائلة ومنجزاتها التي تمت في السنوات العشر الأخيرة .

وربما يرجع هذا إلى الدعاية السياحية التي تصدر على جذب « السياح » بالآثار لا بالجديد والحديث في مصرنا المعاصرة .

لأننى إذ أجد بين يدي أمثال هذه الكتب الأصيلة
المبتكرة ، التى تعالج مشكلاتنا الرئيسية فى المرحلة
الخطيرة التى نجتازها ، لتتحول بها من مرحلة
حضارية إلى مرحلة ، ثم إذ أقارن بين هذا التفتح
الذهنى عند رجال الفكر منا ، وبين حالة الجمود
التي كانت غشيتنا حيناً طويلاً من الدهر ، لم نكن
فيها إلا نقلة نحاكى قديماً أو جديداً ليس جديداً ،
أقول لأننى إذ أجد هذا كله فى مجالنا الفكرى اليوم ،

يتبين لى فى بوضوح كيف كفلت لنا الحرية الى
كسبناها بجهادنا ، أن نعبر عن أنفسنا فكراً وأدباً ،
تعبيراً يرتفع فى حالات كثيرة إلى ما يرتفع إليه
رجال الفكر والأدب فى أعلى مراكز الحضارة
المعاصرة ، ومن هذه الحالات التى جاءت برهاناً
على ما تنطوى عليه نفوسنا من أصالة وكفاءة ، هذا
الكتاب وهذا الكاتب .

زكى نجيب محمود



مجتمع العدالة والسلام

الفلسفة بحسب تعريف أرسطو هي العلم بالمبادئ الأولى ، والغايات الأخيرة . ولا يزال هذا المفهوم سارياً إلى اليوم ، وسنأخذ به ونصطلح عليه . والمجتمع عدد من الأفراد يرتبطون معاً بعلاقات تولف بينهم منظمة لا يلحظ فيها كيان الفرد بمقدار ما يلحظ كيان المنظمة .

إن المجتمع الذي يهمننا بحثه هو ذلك الذي يتصف بالنظام ، ويرتبط بعلاقات ويكون له صفة دوام نسبية . وأقل مجتمع عدداً تتوفر فيه هذه الشروط الثلاثة ،



ارسطو

- سواء أكان المجتمع ذرة صغيرة هي الأسرة ، أم كان مجتمعاً عالياً يشمل سكان الأرض جميعاً ، فإن من ورائه فلسفة تميزه ، وتديره ، وتوجهه إلى غاية مرجوة ، وتقيمه على مبادئ أولى مفروضة .
- هناك الآن صورتان أساسيتان للعدالة ، الأولى عدالة توزيع وسائل المعيشة على أفراد المجتمع ، وهي النعمة السارية في جميع أنحاء العالم باسم الاشتراكية على اختلاف صورها بين شرق وغرب ، ثم الصورة الثانية للعدالة وهي تقييد استعمال القوة والرجوع إلى سلطة القانون .
- كما أن المجتمع قام على احترام حقوق الأفراد واعتبار أنهم جميعاً متساوون وبذلك تتحقق العدالة ، كذلك تقوم المجتمعات على احترام حقوق كل دولة ، واعتبار الدول كلها على قدم المساواة بما يحقق العدالة ، ويمنع الحرب ، ويقر السلام .

دكتور أحمد فؤاد الأهواني

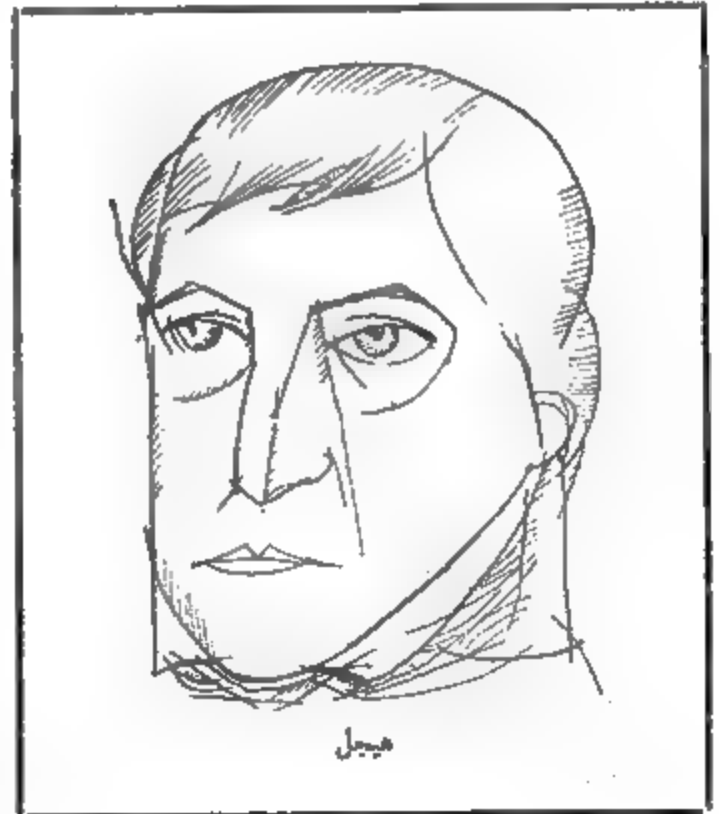
فيلسوف طاف بخياله هذا الأمل هو أرسطو ،
المعلم الأول ، ومعلم الإسكندر ، الذى أنقذ معظم
العالم المعروف فى زمانه لسلطانه ، وكون إمبراطورية
مترامية الأطراف ، من حدود الهند شرقاً إلى أقصى
الحدود المصرية غرباً ، وسعى أن يجعل الثقافة
الإغريقية هى الطابع السائد فى ذلك المجتمع العالمى .
ويذهب كثير من المؤرخين إلى أن الإسكندر كان
متفذاً لآراء معلمه أرسطو فى السياسة ، على الرغم
من أن كتاب السياسة نفسه لم يرد فيه هذا الرأى
بالذات ، وإنما جاء فيه تنظيم المجتمع وبخضوعه
للمستور يجرى عليه نظام الحكم .

علم واحد

وقد وردت فكرة المجتمع العالمى الذى يشمل
المعمورة كلها عند المعلم الثانى ابن نصر الفارابى ، ذكر
ذلك فى معظم كتبه السياسية ، مثل آراء أهل المدينة
الفاضلة ، والسياسات المدنية : حتى إذا بلغنا العصر
الذى نعيش فيه ، ارتفعت بعد الحرب العالمية الثانية
أصوات تردد : عالم واحد : الحق أن الصراع
الرهيب الذى نشهه فى الوقت الراهن بين شرق
وغرب ، وعالم ثالث يقف موقف الحياد بينهما ،
إنما هو ثمرة التطلع إلى سيادة العالم كله ، وإخضاعه
لنظام واحد ، وثقافة واحدة ، بحيث يصبح عالماً
واحداً .

التنظيم ، والعلاقات والدوام ، هو الأسرة .
ولذلك قبل بحق إن الأسرة هى الخلية الأولى التى
يتكون منها نسيج المجتمع ، أو هى النواة التى تتألف
منها المجتمعات . وتدرج المجتمعات فى السعة حتى
تبلغ المدينة ، والدولة ، والأمة ، ثم المجتمع العالمى
— أو للأمم — الذى يشمل أفراد الإنسان كلهم على
ظهر الأرض فى وقت من الأوقات .

كان المجتمع العالمى حلم الفلاسفة من قديم
الزمان ، وأوشك اليوم أن يكون حقيقة . وأقدم



هيجل

وسواء أكان المجتمع ذرة صغيرة هي الأسرة ، أم كان مجتمعاً عالمياً يشمل سكان الأرض جميعاً ، فإن من وراثته فلسفة تسير ، وتديره ، وتوجهه إلى غاية مرجوة ، وتقيسه على مبادئ أول مفروضة .

والأسرة أقرب إلى نفوسنا وأيسر فهماً ، وإذا تأمل أحدنا في هذا المجتمع الصغير الذي ينتمى إليه ، رأى أنه إما أن يكون رب هذه الأسرة ، أو ابناً من أبنائها ، وعضواً فيها . ورأى أن هذه الأسرة تسير على هدى فلسفة معينة ، يفهمها لها صاحبها ، فهناك أسرة محافظة ، وأخرى متحررة ، أسرة اقتصادية وثانية مبذرة ، أسرة متدينة متمسكة بأداء العبادات المفروضة والتي تفرضها على أبنائها ، وأسرة تتكاسل مع تدينها عن أداء العبادات وهكذا ، على الرغم من أن هذه الأسر جميعاً تعيش في مجتمع واحد ، وفي مدينة واحدة ، وتخضع لتقاليد وعادات واحدة .

والحال كذلك في الدولة ، فإن من وراء كل دولة فلسفة تسيرها ، هذه دولة رأسمالية ، وهذه اشتراكية ، وهذه شيوعية ، وفي داخل هذه الأنواع الثلاثة من النظم ، فلسفات فرعية . وإلى جانب ذلك فإن بعض الدول تهتدى في حياتها بفلسفة حقيقية بالمعنى التقليدي للفلسفة . فالأمريكان لهم فلسفة خاصة بهم هي البرجماتية التي تسود المجتمع الأمريكي والبرجماتية تهتم بالسلوك الخارجى ، وتؤمن بأن العمل الناجع هو معيار الصلح وميزان الحقيقة . إنهم يدفعون بالأعمال إلى معترك الحياة ، والفكرة التي تصمد وتبقى هي الفكرة الصحيحة وما عداها باطل . أما أبناء عمومهم الانجليز ، فقد كانوا منذ أن كانت لهم دولة وكانت لهم فلسفة ، من التجريبيين لا يؤمنون بحقيقة إلا ما جاء من التجربة ، وكل ما عدا ذلك وهم . ثم هم إلى ذلك مجتمع يحفل بالمظاهر ، ويخضع للتقاليد ، ويسير على مقتضى الفلسفة النفعية . فاذا انتقلنا إلى جيرانهم من الألمان ، رأينا فلسفتهم الموجهة لحياة أبنائهم على النقيض من

ذلك ، إنها منذ أن أعلنها كانط في القرن الثامن عشر فلسفة مثالية ، الفكر أولاً ، ثم العمل ، وهذا الفكر ينبع من العقل البشرى نفسه ، ويفرض نفسه على المجتمع . وللفرنسيين فلسفتهم العقلية ، ومنهجهم المنظم المرتب الذي أعلنه فيلسوفهم ديكارت ومدرسته ، وقد كانت للعرب في أوج حضارتهم فلسفة تميزوا بها عن غيرهم من الأمم التي سبقتهم وتلك التي جاءت من بعدهم ، إنها فلسفة عقلية ، لا على المعنى الديكارتي من ترتيب منهج رياضي يربط بين المقدمات والنتائج ، ويسير من التحليل إلى التركيب ، بل فلسفة عقلية تؤمن بالعقل البشرى بأنه هو الذي يحسن الأشياء ويقبحها ، وهو الذي يفرض عليها القيم التي ترفع من شأنها أو تحط من قدرها .

وبهذا الضرب من فلسفة التحسين والتبجيل ، حفظوا كرامة الإنسان وحريته ، وحشوه على التمسك بالفضائل الخلقية والقيم الروحية الخالدة ، مما جعل المجتمع الإسلامى يرتفع ، وينهض ، ويكون حضارة راقية لا تزال آثارها باقية ، وأوشك أن يكون المجتمع الإسلامى هو المجتمع العالمى من الصين إلى الأندلس . ولم تغب فكرة المجتمع العالمى عن ذهن فلاسفة المسلمين كما ذكرنا ، حتى قال الفارابى إن المجتمعات الكاملة ثلاثة ، عظمى ووسطى وصغرى ، أما العظمى فهي الجاهة الإنسانية الكاملة على الإطلاق ، وتتكون من جماعة أم كثيرة تجتمع وتعاون . وهذه الفكرة لسرى هي الفكرة الحاضرة من المجتمع العالمى ، أو العالم الواحد .



بين الفلسفة والمجتمع

ونحن حين نعرض للصلة بين الفلسفة والمجتمع ، لن نتناول بالبحث هذه المجتمعات الصغيرة كالأسرة أو القبيلة ، أو القرية أو المدينة ، وإنما سترفع إلى مستوى هذا المجتمع العالمى الذى يشمل ظهر الأرض كلها ، مما يليق بالنظرة الواسعة للفلسفة . ونحب قبل أن نمضى فى تحقيق هذه الصلة أن ندفع وهماً طاف بخيال بعض المشتغلين حديثاً بعلم الاجتماع ، وهو أن هذا العلم قد انفصل تماماً عن شجرة الفلسفة ، ولم يعد له بها أى صلة ، والرد على هذه الأوهام وأشباهاها يرجع إلى النظرة الضيقة للعلم ، وإلى الجهل بمعنى الفلسفة . ذلك أن العلم مجموعة من المعارف المنظمة ، والمباحث التى لها درجة كافية من الوحدة ، والعموم لها القدرة على الأخذ بيد أصحاب هذا العلم إلى نتائج متناسقة لا ترتب على مجرد اتفاقات نفسية ولا على أخواق أفراد ومصالح خاصة تعهمهم ، بل على علاقات موضوعية تتكشف شيئاً فشيئاً ، وتؤيد صحتها مناهج التحقيق . فالعلم معرفة منظمة ، وعلاقات موضوعية بين الأشياء ، ولكن الذى يكتشف هذه العلاقات ، هو العقل البشرى ، هو الإنسان بحسب نظرتة ، وبحسب المبادئ التى يفرضها . ولكل علم مبادئ أولى ليس للعلم نفسه أن يبحث فيها وفى صحتها ، وإنما يسلم بها تسليماً ، أما الذى يفرضها فهو الفلسفة ومن هنا كان لكل علم فلسفته الخاصة ، وأيضاً كان للفئات الثلاث من العلوم فلسفتها ، وهى مجموعة العلوم الرياضية ، والطبيعية ، والإنسانية . وعلم الاجتماع من العلوم الإنسانية مثله فى ذلك مثل علم النفس وعلم التاريخ وعلم الجبال وعلم الأخلاق . ومن هنا أيضاً اختلفت مناهج البحث فى كل علم من هذه العلوم . المنهج الرياضى ، يختلف عن المنهج الطبيعى الذى يعتمد على الملاحظة وإجراء التجارب وفرض الفروض ، ويختلف عن المنهج النفساني

والاجتماعى وهما يعتمدان على الإحصاء أولاً وقبل كل شيء ، لاختضاع الأفراد لقانون يشبه أن يكون عاماً .

ولكن العلم لا يكون علماً مجرد الوصف والتسجيل ، بل لا بد كذلك أن يرتفع إلى التفسير والتعليل ، حتى إذا كشف سر الأشياء بالتحليل استطاع أن يركبها . وهذه هى الغاية الأخيرة من العلم ، والآية على بلوغه درجة اليقين . ليس العلم تحليلًا فقط ولكنه تركيب أيضاً . وفى علم الاجتماع لم يستطع أن يبلغ بعد مرحلة التركيب ، أى أن يصنع المجتمع على مقتضى المبادئ العلمية التى انتهى إليها ، وافترضها . ولم يستطع كذلك أن يجرى التجارب على المجتمعات كما تجرى على المجتمعات الحيوانية مثلاً . ولهذا السبب لا يزال علم الاجتماع فى حاجة إلى الفلسفة يهتدى بنورها ، ليكمل بمذاهبها ما يفتقده من إمكان إجراء التجارب ، وتركيب مجتمعات جديدة . مثال ذلك أن علم الاجتماع يتوزع الآن بين فلسفتين فى التغير الاجتماعى ، إحداهما تذهب إلى أن الأيديولوجيات الفكرية جذرية إذا سادت بين أفراد مجتمع أن تنهى إلى تغييره متى اعتنق هذه الأيديولوجيات ، والأخرى تزم أن التغير الاجتماعى إنما ينشأ من تغير النظم والمؤسسات الاجتماعية نفسها ، مما يترتب عليه تغير المجتمع . نريد أن نعلم شعباً النظافة مثلاً ، فكيف السبيل إلى ذلك ؟ طبقاً للفلسفة الأولى ما علينا إلا أن نسلك سبيل الوعظ والإرشاد والتعليم ، من خطابة على منابر المساجد والكنائس ، وعظات تلقى فى الإذاعة ونشرات تطبع فى كتب يقرأها الناس إلى غير ذلك . وتبعاً للفلسفة الثانية ، ينبغي أن نضع أفراد المجتمع فى بيوت ، ومدارس ومدن ، ومؤسسات عامة ، بناؤها نظيف وتتوفر فيه وسائل النظافة ، وبذلك تنعكس على هؤلاء الأفراد . وقل مثل ذلك عن تغير سائر العادات والتقاليد ، بل وطرق التفكير نفسها .

ذكرنا حتى الآن أمرين يحققان الصلة بين الفلسفة والمجتمع ، الأول أن المجتمع في حاجة إلى مبادئ يستمد منها من الفلسفة ، والثاني أن تغيير المجتمع يخضع لفلسفة معينة ترسم منهج البحث وطريقة التفكير .

ونذكر الآن أمراً لا مناص للمجتمع من الأخذ به فلسفياً ، وهو القيم التي يهتدى بها . إن كلا من الفلسفة والمجتمع إنسانيان ، فالفلسفة صناعة إنسانية ، ومزاج شخصي ، والمجتمع مجموعة من البشر لهم أحاسيسهم وعواطفهم ، وأفكارهم وعاداتهم ، والإنسان بما هو إنسان يتميز عن غيره من الكائنات بخضوعه لقيم معينة هو الذي يبتدعها ، ويعبر عن رغباته وآماله ، وهي التي يهتدى بها في حياته . ويتميز مجتمع عن آخر ، وتفاضل أمة على أمة ، ويسمى شعب على شعب ، بما يسود هذا المجتمع أو هذه الأمة أو هذا الشعب من قيم يسير الأفراد على هدًى بها . ولكن هذه القيم مهما تكن متأصلة فإنها ليست ثابتة ، بل تتغير إما إلى أمام فيتبعها التقدم والرقى ، وإما إلى خلف فتؤدى إلى تأخر وتخلف .

إن الذي يفرض هذه القيم الجديدة ، وبخاصة تلك التي تأخذ بيد المجتمعات إلى التقدم هي الفلسفة التي تختص ببحث القيم والنظر في الغايات . أما العلم فليس من شأنه أن يوجه الموضوع الذي يبحث فيه إلى السعادة أو الشقاء ، إلى التقدم أو التأخر ، كالحال تماماً في مباحث المذرة ، فإنها علمياً تقف عند حد معرفة تحليل المذرة وتركيبها ، أما توجيهها إلى الحرب والسلام ، أو السلم والمنفعة ، فليس هذا من شأن العلم ، بل الفلسفة وعلم الاجتماع الذي يبحث في المجتمع ، يقف عند حد تحليل هذا المجتمع ومعرفة نظمته وأحواله والعلاقات التي تسود بين أفرادها ، والكشف عن الأمراض التي تصيبه ، وليس له أن ينظر في توجيه المجتمع هذه الوجهة أو ذاك ، لأن فن التوجيه ينبع من علم آخر هو الفلسفة .

ماذا نبغى من المجتمع ، أى مجتمع ؟ إننا نريد له الصلاح والرقى ، وليس للعلم بما هو كذلك أن ينظر في الصالح والطالح ، وفي الحسن والقبيح . إنها الفلسفة التي توازن وتميز ، وتضع الأسس الأخلاقية للمجتمع . وهذه حقيقة عرفها الناس من قدم الزمان وهي ارتباط بقاء المجتمع بالأخذ بالأخلاق الفاضلة ، ولذلك قبل المجتمع الصالح ، وإن المصلحين كانوا دائماً من وراء القول بهذا المجتمع وكيف يضعون له الأسس الأخلاقية السليمة . ولقد قال شوقي في هذا الصدد بيته المشهور :

إنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن هو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

لذلك كانت الحاجة ماسة إلى التعمق في معرفة أصول الأخلاق للحفاظ على بزيان المجتمع من الانهيار قد ينهر بعض الناس بالمظاهر الخلابية التي تشيع في بعض المجتمعات ، ولكن ابتعادها عن الأخلاق الفاضلة سرعان ما يفضي بها إلى التفكك والانحلال والانقراض ، وجملة ما يقال عن الأخلاق على تباين مذاهبها إنها حقوق وواجبات ، يأخذها الفرد من المجتمع حقوقاً ويردها له واجبات ، وينشأ التقصير في الأخلاق من اختلال التناسب بين هذين الطرفين بأن يأخذ المرء أكثر من حقه ولا يؤدي واجبه ، أو يفعل الواجب ويهمل حقه ، وهذا نادر لأن قوة الأثرة وسلطان الأثانية أعنى في الإنسان من الإيثارة .

بين العدل والسلام

والآن بعد أن ذكرنا في إجمال الصلة بين الفلسفة والمجتمع من حيث المبادئ والغايات نتحدث عن أمرين يشغلان الأذهان في الوقت الحاضر أكثر من أى أمر آخر ، هما العدل والسلام وكلاهما يحس المجتمع الإنسانى كله ، هذا المجتمع الأكبر الذى يسمى الآن المجتمع العالمى .



وفلسفته . إنه مجتمع حر ، تحكمه الإرادة الإنسانية العاقلة الرشيدة - ولكن أفلاطون أصيب بخيبة أمل شديدة حين أراد أن يطبق هذا النظام على حاكم صقلية ، وانتهى به الأمر إلى العلول عن نظام الجمهورية الحر ، إلى نظام القوانين المقيد . والعدالة هي طاعة القوانين في الدولة ، واحترامها .

لا نود استعراض فكرة العدل في تاريخ الفكر الفلسفي ، فهذا أمر بطول ، غير أن المذهبين اللذين وضعهما أفلاطون وعبر عن أولهما في الجمهورية والثاني في القوانين لا يزالان ساريين حتى اليوم ، مع اختلاف الصورة بعض الشيء .

وقد عاد الاهتمام بفكرة العدل ، وأنه أساس المجتمع ، في الوقت الحاضر ، وبخاصة منذ الثلاثينيات من هذا القرن حتى اليوم ، وكثرت المباحث بعد الحرب في ذلك ، وفي معظم الدول الغربية إنجلترا وأمريكا وفرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها .

درس الأستاذ موريس جيلبرغ الذي شغل رئاسة قسم الاجتماع في لندن وتخرج على يديه كثير من علماء الاجتماع مدة ربع قرن ، فكرة العدل ، ونشر عنها كتاباً صدر في العام الماضي . وتلخص التيارين الأساسيين في فلسفة العدل الأول نظرية دلفشير التي بحث المشكلة في ضوء الفلسفة المثالية ، ونظرية ألف

إن قضية العدالة الاجتماعية قديمة ، ولا تزال قائمة حتى اليوم تجددت بصورة أخرى . ويعبد أفلاطون أول فيلسوف بحث هذه القضية وتنبه إليها وسحاول أن يحلها في محاورتيه الكبيرتين الجمهورية والقوانين . وجمهورية أفلاطون ، أو المدينة الفاضلة كما سماها العرب ، تصوير المجتمع المثالي الذي يجب أن يتوفر فيه العدل ، وإذا كانت الجمهورية مؤلفة من عشرة كتب أو مقالات ، فإن الكتب الثلاثة الأولى محاولة لتعريف العدل ما هو ، وقدم المتحاورون ثلاثة تعريفات ، الأول أن العدل اتفاق أفعال الإنسان مع التقاليد الجارية والعرف السائد ، ولكن لما كانت التقاليد فاسدة لا جرم ألا يصلح هذا التعريف . والثاني أن العدالة مصلحة الأقوى ، بعبارة أخرى القوة هي الحق . وهذه لعمري شريعة الغاب ومطية الظلم والاستبداد . والثالث أن العدل خضوع للقانون الذي يقلم أظافر البشر فلا يظلمون ، ولا يظلمون . إن خوف الناس أن يظلم بعضهم بعضاً هو الذي دفعهم إلى وضع القوانين كما أن جرمهم وراء المصلحة والشهوة والرغبة جرمهم إلى اعتقاد أن العدل مصلحة الأقوى .

لم تعجب هذه التفسيرات كلها أفلاطون . فراجع الأسس التي يقوم المجتمع عليها ثم أعلن نظريته في الجمهورية وتتلخص في المبادئ الآتية ، الأول أن يوضع الرجل الصالح في مكانه المناسب بحسب استعداداته ، والثاني وجوب تربية جميع أفراد المجتمع ، والثالث توزيع المجتمع طبقات ثلاثاً توازي قسمة النفس الثلاثية ، والرابع أن يتولى الحكم الفلاسفة . المجتمع الفاضل في جمهورية أفلاطون هو ذلك الذي يؤهل فيه كل فرد عن طريق التربية والتعليم كي يشغل مكانه الصحيح فيعمل بوحى ضميره ، وهو المجتمع الذي يتولى الحكم فيه الفيلسوف الذي يدبر أمر الدولة بحكمته

روس Alf Ross الذى يمشى فى ركب الفلسفة التحليلية .

ونظرية دلفشيو ميتافيزيقية ، ينعجب فيها إلى أن الشعور بالذات يستلزم الشعور بالذوات الأخرى ، وهذا يعنى أن شعورنا بغيرنا ليس مجرد شعور بأشياء خارجية ، بل بذوات تماثل ذواتنا .

هذه الفكرة الخاصة « بالآخر » ، تؤدي إلى القول بوجود ذوات أخرى يرتبط بعضها ببعضها الآخر بضرب من الاتصال الذاتي . ومن ثم تنشأ فكرة التبادل والمساواة بين الذوات ، مما يفرض التزامات متبادلة بحيث تتناظر الحقوق والواجبات . أكثر من ذلك فإن الإقرار بوجود علاقة بين الذات وغيرها من الذوات ليس من قبيل المعرفة البحتة ، ولكنه يولد شعوراً ويمدنا بدافع إلى العمل أو بمثل أعلى يضيء طريق العمل . ويمكن التعبير عن هذا المثل الأعلى بأنه « إقرار » للاستقلال الذاتي لكل شخص وأن هذا المثل الأعلى هو الذى ألهم الكتاب بقيام القانون فى كل العصور ، هذا القانون النابع من وعينا ، والذى يتجدد دائماً ، ومن هنا توجد فكرة العدل فى كل قانون دون أن تستنفذ فى أى واحد منها .

لقد استعرض دلفشيو فكرة العدل على مر التاريخ ، ولكن على الرغم مما فى نظريته من إعلاء قيمة الشخصية الإنسانية ، إلا أن استخلاصه فكرة العدل من شعور المرء بذاته تقوم على وهم ميتافيزيقى ؛ ذلك أن القول بالشعور بالذات وأنه يعتمد على المبادلة بين الذوات أو أنه يستلزم هذه المبادلة ، فهذا لا يستدعى الصفة الأخلاقية من التبادل . والتعرف على الآخرين لا يستلزم بالضرورة احترامهم كأشخاص . لا بد من إضافة هذه القضية أيضاً وهى أن الناس لم الفلسفة على الخير ، ومن ثم

فإنهم جديرون بالاحترام . ولا نستطيع أيضاً أن نستنتج من مجرد شعور المرء بذاته هذا المبدأ وهو : « لا يستطيع المرء أن يملك سلوكاً خاصاً بإزاء الآخرين بدون أن يتوقع من الآخرين أن يسلوكوا نحوه . نفسه نفس الملك فى نفس الظروف » .

وهذا يعود بنا إلى ما ذكره العالم الأخلاقى سدويك عن مبدأ العدالة وأنه متضمن فى فكرة الأخلاق العقلية ، التى تقول بأن أفعال الإنسان تخضع لمبادئ عامة ، وأنها فطرية فى العقل البشرى ، ولا تستمد من التبادل بين الناس . حقاً يقع بين الأفراد علاقات فى مجتمعات بين الناس فيها تفاوت كبير . واحترام الأشخاص على أن كل واحد منهم غاية فى ذاته أمر مستحب كمثل أعلى نستهدفه ، ولكنه ليس ضرورة من ضرورات التبادل الاجتماعى ؛

إن الوعى بالآخرين إنما ينشأ عندما ننفض غيرنا ونخاف منهم ونشك فيهم ، كما ينشأ هذا الوعى عندما نحبهم ونعاطف وإياهم ونحترمهم . فإن تكون مشاعر الود والحب والاحترام حسنة أخلاقية ، وأن تكون مشاعر البغض والخوف والشك مردولة كل ذلك لا ينتج عن مجرد وعى الإنسان بهذاته .

أما نظرة ألف روس فإنها مقرطة فى الواقعية وترفض هذه المزاعم الميتافيزيقية رفضاً باتاً . فهو يرفض إقامة الأخلاق أو القانون أو المجتمع على أساس ميتافيزيقى . إنه يتناول الموضوع

علمياً ، ولا شيء يكون علمياً إلا إذا خضع فى نهاية الأمر للملاحظة والتجربة . فليس ثمة ما يقولون عنه من وجود رغبة عاقلة أو عقل عملى ، ولا هذا الذى يسمى معرفة معيارية . فالمعايير والموازين ، قانونية كانت أم أخلاقية ، إن هى إلا نوع من الواقع الاجتماعى ، ومن هنا لا يجب أن تفسر على أنها أحكام تقديرية ينبغى أن تكون ، بل على أنها أحكام وقضايا واقعة ، وتدل



العلاقات الإنسانية في ظل المبادئ التي تطبق بغير تحيز . وعند أرسطو أن العادل هو المساوي ، مما يستدعي مبدأ المساواة القائل بأن الأحوال المتشابهة يجب أن تعامل بطريقة واحدة ، والأحوال غير المتشابهة بطريقة مختلفة . وبذلك تكون العدالة مقابلة أولاً لانعدام القانون ، للهوى ، لما هو غير يقيني ولا يمكن التنبؤ به ، وغير المقيد بقانون . ثم ثانياً في مقابل التحيز في تطبيق القواعد ، وثالثاً في مقابل القواعد نفسها التي تكون متحيزة وتعسفية بحيث تتطلب تمييزات لا أساس لها .

وهكذا نرى أن نظرية العدل تتطلب النظر في مجموع الحقوق والواجبات المقبولة في مجتمع ما في ضوء المبدأ الصوري للمساواة ، بفرض تخليصه من العناصر التعسفية ، وبمعنى آخر التمييز الذي لا يقوم على فوارق معترف بها .

وهي تتطلب كذلك استبعاد التعسف والهوى ، واستخدام القوة لتنفيذ الأغراض الشخصية . إن إحلال القانون محل القوة الشخصية هو الذي يوفر العدل . ولا تستخدم القوة إلا ضد الخارجين على القانون .

وهناك وجه آخر للعدل لم يغفل عنه القلماء وتكلم عنه أرسطو « وهو الشغل الشاغل في العصر الحاضر ، ونعني به عدالة التوزيع ، توزيع وسائل الرفاهية على أفراد المجتمع . وقد تطور هذا النوع من العدل تطوراً كبيراً مع مضي التاريخ . ويعني أرسطو بعدالة توزيع الوظائف وتولية الأفراد في المناصب ، وغير ذلك بين فئة قليلة من الأحرار في المدينة . وفي الوقت الحاضر هو عبارة عن المبدأ القائل بتوزيع وسائل الرفاهية والرخاء « مادية ومعنوية ، على الأفراد في المجتمعات . وقد ارتفعت الأمور المطلوب توزيعها وتنوعت وكثرت بحكم

على ما هو واقع . والقول بوجود مبدأ فطري للعدل كمرشد للتشريع ، قول فارغ وفكرة صورية محضة ، وعلينا أن نبحث السياسة القانونية بروح نسيية ، أي بعلاقة التشريع بالقيم الافتراضية الواقعية والتي نقبلها على أسس عاطفية نابغة من الجماعات داخل المجتمع . إن القيم نفسها لا يمكن تبريرها عقلياً ، لأنها تبر عن انفعالات أو اتجاهات ورغبات ، وهي من أجل ذلك لا يمكن أن يقال عنها إنها صادقة أو كاذبة . فإن قيل : لم نحاول تبرير أعمالنا في ثوب من المبادئ العامة ، قلنا إنه الخوف . إننا نخشى أن نقرر شيئاً على مسئوليتنا ، ولذا نتطلع إلى مبادئ خارج أنفسنا ، سواء أكانت منزلة من الله ، أو نابغة من نسيج العقل بالفطرة ، ولكنها على كل حال أزلية ، وثابتة ، ومستقلة عن اختيارنا .

والعدل في ظل هذه النظرية هو مطابقتها لقانون القائم الموجود .

ولكن ما الطريقة العلمية التي نعرف بها أن هذا القانون حق ؟ لا توجد طريقة ما دام الأمر يرجع إلى ما نحب ونكره ، إلى الهوى الشخصي ، إلى العواطف والاتجاهات السائدة في جماعة من الجماعات .

لا بد لنا من القول بوجود مبادئ عامة يرجع إليها في تصور العدل ، الذي يقوم على تنظيم

انتقال المجتمعات من طور الزراعة إلى الصناعة ، وأصبحت هناك أشياء تعد من الضروريات التي لا غنى عنها بعد أن كانت من الكماليات . ولسنا نود أن نطيل في تعداد هذه الأمور وإنما نشير إلى بعضها ، كالثلاجة الكهربائية والغسالات والأفران والسيارات والتلفزيون والراديو والتليفون وغير ذلك . أصبح اليوم كل فرد متطلعاً إلى اقتناء هذه الوسائل المعيشية . وأصبحت المشكلة القائمة هي كيفية حصول كل فرد وبخاصة بعد ازدياد عدد السكان هذه الزيادة الهائلة على هذه الأدوات ليتسنى له أن يقوم بعمله خير قيام ولضمان سلامة التوزيع وعملاته .

صفوة القول ، هناك الآن صورتان أساسيتان للعدالة ، الأولى عدالة توزيع وسائل المعيشة على أفراد المجتمع ، وهي النعمة السارية في جميع أنحاء العالم باسم الاشتراكية على اختلاف صورها بين شرق وغرب . ثم الصورة الثانية للعدالة وهي تقييد استعمال القوة والرجوع إلى سلطة القانون . وهاتان الصورتان مرتبطتان بمبدأ العدالة الصوري الذي يتضمن استبعاد التمييز بين الناس على أساس الهوى .

• • •

ومن هذه الصورة الثانية للعدالة وهي استبعاد الهوى وبخاصة استعمال القوة استعمالاً تعسفياً ، ننتقل إلى فكرة السلام ، المتصلة اتصالاً وثيقاً بالعدل بين الدول . وقد أصبح النظر في السلام أخيراً ضرورة لا مناص منها ولا تهدد العالم كله بالفناء ، وأوشك المجتمع الإنساني على الانقراض ، وقد يكون في هذا نهاية الجنس البشري ، والقضاء على حضارة أقامها الإنسان خلال قرون طويلة من الزمان ولذلك اجتمع الساسة عقب انتهاء الحرب العالمية الأخيرة ووضعوا ميثاق الأمم المتحدة ، يبنون فيه أموراً ثلاثة الأول تجنب ويلات الحرب ، والثاني

تقرير حقوق الإنسان الأساسية وتأكيد كرامته ، ومساواته ، والثالث تنمية المجتمعات ودفعها إلى الرقي الثقافي والاجتماعي والاقتصادي .

لم تكن منظمة الأمم المتحدة أول تنظيم دولي يبنى إقامة علاقات سليمة بين الدول حفظاً لكيان البشرية من أخطار الحروب ، بل سبقها تفكير طويل في إقامة مجتمع دولي يشمل العالم كله . وقد أشرنا في ابتداء هذا الحديث إلى تفكير الإسكندر وأرسطو ، وإلى تفكير الفارابي ، ونود أن نضيف إلى ذلك رأى الرواقين في القرن الثالث قبل الميلاد ، فقد فكروا في مجتمع عالمي تسوده الثقافة الإغريقية على قلم المساواة . وهؤلاء جميعاً كانت أفكارهم من قبيل النظم المثالية الخيالية ، نصف أحلاماً يتطلع إليها البشر . ثم عادت فكرة السلام كفكرة مثالية تطوف بخيال المفكرين والساسة منذ القرن السابع عشر ، فهذا مشروع امري كرونتش يقترح تشجيع التجارة بين الدول وعقد مؤتمر دائم بين سفرائها لتسوية الخلافات بينها . وهذا مشروع وليم بن لإنشاء برلمان أوروبي لفض المنازعات ، وهذا مشروع بننام الذي ذهب إلى أن السلام كل لا يتجزأ ، ولا يمكن أن يصلح أمر العالم وبعضه حرو وبعضه الآخر مستعبد . ونشر كانه مشروع السلام الدائم وضع فيه المبادئ التي تقوم عليها العلاقات بين الدول ، ومنها استقلال الدول ، واستنكار التحالفات العسكرية ، وتحريم التدخل في شئون الدول الأخرى .

كانت تلك المشروعات أحلاماً تابعة من فلسفات مثالية . ولكن التقدم الهائل السريع في طرق المواصلات ربط الدول بعضها ببعضها الآخر ربطاً محكماً ، هباً

للمجتمع العالمي الذي كان حلماً أن يصبح حقيقة واقعة :

وهنا ظهرت فلسفتان أساسيتان لتنظيم المجتمع العالمي ، الأولى وتسمى الواقعية تقر استخدام القوة ، وتذهب إلى أن حب السيطرة طابع مميز للدول ، بل إن حب السيطرة قوة دافعة للفرد ، وهو أيضاً قوة دافعة لأي مجتمع ، وأن التنافس بين الدول إنما هو صراع على القوة والسلطان . والفلسفة الثانية وتسمى التنظيمية لا تنكر الواقع ، ولكنها تحل المشكلة بوضع تنظيم اقتصادي واجتماعي وثقافي بين الدول يحقق المصلحة المشتركة للدول جميعاً .

وقدر للنظرية الأخيرة الانتصار ، وهي التي لا تزال سائدة في الوقت الحاضر ، على الرغم من أنها تلقى كثيراً من اعتراض أصحاب النظرية الأخرى الذين يطالبون باستخدام القوة ، وهؤلاء هم الدافعون إلى الحرب النافخون في بوقها .

ولا يزال المحبون للخير هم المنتصرين حتى الآن إذ يؤمنون بالنسوية السلمية وبالأمن الجماعي ، ونزع السلاح . ولكن أهم هذه الوسائل هو نزع السلاح ، لأن الحرب إن هي إلا لعب بالسلاح .

فلسفة العلاقات الدولية

إن الفلسفة القائمة وراء العلاقات الدولية ، تذهب إلى أن الصلة بين الدول تشبه الصلة بين الأفراد أساسها مبادئ أخلاقية توجهها نحو الخير . وقد أضحت من الضروري إعادة النظر في الأفكار التي نادى بها الفلاسفة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أساساً للعلاقة بين الدول ، نظراً لتطور وسائل المواصلات تطوراً عجيباً ربط بين أجزاء العالم ربطاً محكماً حتى أوشكت الدول أن تصبح كلها مع هذه الشبكة دولة واحدة ، أو عالماً واحداً . فقد كانت النظريات التي يدور حولها الفلاسفة من قبل ترجع إلى فكرة جوهرية يتفق عليها معظم المفكرين هي

الإرادة الحرة للدولة ، واستقلالها الذاتي .

وفي ذلك يذهب هيجل الفيلسوف الألماني إلى أن علاقة الدول بعضها ببعض تحكمها إرادتها الذاتية ولا توجد إرادة عامة لها سلطة فوق هذه الإرادات . ويتحقق السلام عندما تحترم المعاهدات الخاصة بين الدول .

أما نظرية كانت في السلام الدائم فهي إنشاء عصبة الأمم لتحل المنازعات بين الدول . غير أن هيجل ، وكثيراً غيره يشك في إمكان تجنب الحروب عن طريق عصبة الأمم ، أو هيئة الأمم ، لأنها لا تقوم كمجتمع على أساس وطيء . ولكن تطور الحوادث التاريخية منذ أواخر القرن التاسع حتى الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ ، ثم فترة ما بين الحربين وإنشاء عصبة الأمم في جنيف ، ثم نشوب الحرب العالمية الثانية وإنشاء هيئة الأمم المتحدة ومجلس الأمن متجنباً النقص الذي كان موجوداً في عصبة الأمم ، وهو إعطاء الأمم المتحدة شيئاً من السلطة لتنفيذ أحكامها ، كل ذلك يدل على اتجاه المجتمع العالمي نحو الخضوع لمبادئ فلسفية تشبه المبادئ التي يستند إليها المجتمع الواحد بين أفراده .

فكما أن المجتمع قام على احترام حقوق الأفراد ، واعتبار أنهم جميعاً متساوون وبذلك تتحقق العدالة ، كذلك تقوم المجتمعات على احترام حقوق كل دولة ، واعتبار الدول كلها على قدم المساواة ، مما يحقق العدل ، ويمنع الحرب ، ويقر السلام .

ولما كان جوهر فكرة العدل يدور حول استبعاد السلطة التعسفية ، واستخدام القوة في غير موضعها ، فلا جرم أن ترتفع فكرة القانون إلى المحل الأول ، وأن يكون الناس جميعاً وكذلك الدول ، خاضعين لأحكام القانون . وترتب على ذلك كما قال كانت أن على الدول واجباً أخلاقياً ينبغى مراعاته ، وهو المحافظة على القانون . ومن جهة أخرى دلت التجربة على أن حكم القانون لا ينجح اللهم إلا إذا أفسحنا

ولا بد من إبراز هذه الواجبات التي تذكرها الدول
ولا تثبت سوى حقوقها ، ومن جهة ثالثة فلا توجد
حقوق مطلقة ، وإنما الحقوق نسبية ، وتقوم العدالة
على التوازن بين مختلف الحقوق .

وأخيراً فإن الحقوق والواجبات تخضع لمبدأ
المساواة . وهذا المبدأ لا ينص على أن الدول متساوية
في الواقع ، إذ من الواضح أنها تفرق في المساحة
وعدد السكان ، والثروة ، والقوة ، ومستوى
التعلم : ولا ينص هذا المبدأ كذلك على أن تكون
معاملة الدول بطريقة واحدة . كل ما ينص عليه
هذا المبدأ هو هذه الأمور الثلاثة :

أولاً — أن كرامة كل الدول محفوظة ، ولن
تتجاهل أى دعوى لأى دولة ، أو تغفل بسبب
ضعفها وخفوت صوتها :

ثانياً — أن الحالات المتماثلة تعامل معاملة
واحدة :

ثالثاً — أن اختلاف المعاملة يتطلب تبريراً
يقوم على الفروق والاختلافات وأن تتناسب المعاملة
مع هذه الفروق :

وقد أصبحت بعض الحقوق الدولية مجمعة عليها ،
مثل حق الاستقلال الذاتي لكل دولة ، واحترام أمنها
وأرضها ، وهذان الحقان تشترك فيهما سائر الدول ،
صغيرة كانت أم كبيرة ، على قدم المساواة . وثمة
حقوق أخرى برزت إلى الوجود في الوقت الحاضر ،
مثل حق التنمية الاقتصادية ، لأن مبدأ المساواة
لا يمكن تحقيقه على الوجه الأمثل إلا إذا تساوت
الدول اقتصادياً باستخدام الوسائل العلمية الحديثة .

ومع هذه المسيرة التقدمية المشاهدة في الوقت
الحاضر عند الدول النامية والمتخلفة ، فإن تحقيق
المجتمع العالمى الذى يخضع للقانون لا للقوة والذى
يسوده العدل والسلام ، أصبح وشيكاً في القريب ،
أحمد فؤاد الأهواني



المجال لتعديله بغير عنف أو قوة ليلائم الظروف
الجديدة :

إن هيئة الأمم المتحدة الموجودة حالياً هي المحكة
العالمية التي يقف أمامها جميع الدول لعرض قضاياها
ومنازعاتها في ظل القانون وبغير لجوء إلى القوة .
وقد نجحت مع مجلس الأمن حتى الآن ، والآمال
منعقدة على تقويتها وتطويرها لحفظ السلام وإقرار
العدالة :

إن القول بأن الدول يجب أن تراعى العدل فيما
بينها قول شكلي محض ، إذ لا بد من بيان الأفعال
العادلة والظالمة ما هي ، وكما هي الحال في العدالة
بين الأفراد وأنها تقوم على مجموعة من الحقوق
والواجبات ، كذلك لا بد من بيان حقوق الدول
وواجباتها ، أى ما لها وما عليها قبل بعضها البعض
في هذا المجتمع الدولى . ولنا بصدد بيان هذه الحقوق
والواجبات تفصيلاً ، ولكننا نذكر بعض المبادئ
العامة المتصلة بها . من ذلك أن حقوق الدول ليست
فطرية متأصلة فيها كما لو كانت الدولة في حالة
طبيعية ، كما أنها ليست مستقلة عن العلاقات
الاجتماعية ، ولكنها تحدّد الشروط التي إذا روعيت
عاشت الدول أفضل حياة في المجتمع الدولى : ومن
جهة أخرى تستلزم الحقوق واجبات مقابلة لها ،

الإنسان

في فلسفة چان قال

عبد الحميد فرحات

● الفلاسفة اليوم تشبه ميدان قتال بين الذاتيين والموضوعيين ، وفي انتظار نتيجة المعركة الدائرة بينهما لا مفر من القول بأن الذاتية تقود إلى الموضوعية ، وأن الموضوعية تقود للذاتية ، وأن لا سبيل إلى معرفة أحدهما بدون الآخر .

● القيم لا تأتي الإنسان من خارجه ، فالإنسان هو خالق القيم ، وهو أيضاً الذي يختارها ، وحينما يختار الإنسان القيم فهو إنما يختار نفسه .

● في الوقت الذي يعمز فيه العالم عن دراسة الميتافيزيقا ، فإن الشاعر - مع شقيقه المتصوف - يمكنه التحرك داخل هذا المجال بسهولة ويسر وأن يصل كذلك إلى نتائج طيبة .



من هوجان قال ؟

ولد سنة ١٨٨٨ من أسرة كادحة
منزلاً بمدينة مارسيليا الفرنسية . وقد
شفف مبكراً بالأدب والشعر ، وصاحبه
شففه هذا منذ ربيع عمره على شاطئ
مارسيليا الدافئ حتى خريفه الذي يعيشه
الآن محاضراً بالقسم الحر بجامعة السربون
وفي الكوليج دي فرانس . والتحق قال
بجامعة بيزنسون المتيقة - باريس فيما
بعد - يدرس الفلسفة ثم يدرسها . وهو

وكيفية تطورها . فنحن ورثة لميراث ضخم من
التراث الفلسفي مترابط به حتماً في حالة التطوير .
ومن ثم لا بد من رؤية مسائل الفلسفة من خلال
روافدها في الماضي ، وأيضاً من حيث قدرتها على
المساهمة في التطوير المنتظر مستقبلاً .

٣- ونحتاج لمعرفة كاملة بطبيعة تكوين هذه
التقاليد فمسائل الفلسفة واحدة - تقريباً - منذ
القدم ، والجديد فقط هو أسلوب المعالجة . ولذلك
يجب أن لا نخلعنا « حول » بعض الفلسفات في بعض
الأوقات أو « رواجها ونشاطها » في وقت آخر .

٤- ونحتاج لرؤية شاملة ضافية للصلات العميقة
بين فلسفتي الشرق والغرب ، وإدراك الصلات والتشابه بين
فلسفتي الشرق والغرب لا يعني استبعاد كل ما بينهما
من خلاف ، بل يعني أن يكون التطوير في حدود
ما بينهما من تشابه عميق ، وأيضاً من خلاف عميق .
٥- ونحتاج لإدراك وإبراز المسائل الفلسفية
على الاهتمام . فلقد شغل الإنسان قديماً بدراسة
اللامتناهي والزمان والمادة ، ووسيطاً بالعلاقة بين
الدين والدنيا ، بين العقل والإيمان ، وحديثاً بالمتناهي
والزمان والمادة بالمعنى العلمي الجديد . لقد اختلف

الأصوات ترتفع من وقت لآخر تطالب
بتطوير الفلسفة ، وتنشج بعض هذه الأصوات
أحياناً «نشية متحمسة فتستبدل بالتطوير مطالب
أخرى مثل «الإعداد للثورة الفلسفية» و «تجديد
شباب الفكر الفلسفي» و «عودة الفيلسوف
للأرض» . وكل هذه المطالب وغيرها صوور متكررة
لحقيقة واحدة أراها في السؤال : وهل نحتاج
الفلسفة حقيقة لتطوير ، وإن كان الأمر كذلك ،
فكيف يمكن عمله ؟

يرد - الأستاذ - جان قال على سؤالي : نعم
حقيقة نحتاج الفلسفة اليوم إلى إجراء تغييرات كثيرة
ولكن كيف ؟ إذا هو السؤال : ويقول قال هنا
ما يمكن أن يساعد على إجراء التطوير المطلوب ،
يقدم وصايا ثمانية يحاول أن يثبت بها النقط فوق
الحروف رداً على المطالب الكثيرة المتنوعة :

١- نحتاج الثورة الفلسفية - إذا كان لا بد
من استخدام هذا التعبير - إلى وقت طويل جداً ،
وتعاون كامل بين كل الجهود لتحديد المقصود
بالتطوير ، ولرسم الخطوات التي ينبغي عملها لتنفيذه .
٢- ونحتاج اكتشافاً لكل التقاليد الفلسفية

يمكن تسميتها بالدراسة القديمة للفلسفة ،
أى أنه يدرس الأفكار الفلسفية بحسب
نوعيتها لا تتابعها الزمانى . ويترتب على
هذا أن تصبح بحوث فى مسائل الفلسفة
لا فى تاريخها ، وتنقسم بالتالى إلى فصول
نوعية لا فصول تاريخية . وبفضل هذه
الخاصية يتميز جان طال عن كبار
مؤرخى الفلسفة من مستوى بريه
الفرنسى ، وتسلر وهوفلنج الألمانين ،
وبوسف كرم مؤرخنا العربى الراحل .

كيركجورية (١٩٣٨) ، التفكير فى
الوجود (١٩٥٢) ، رسالة فى الميتافيزيقا
(١٩٥٣) ، فلسفات الوجود (١٩٥٨)
وقد جمع قال محاضراته التى ألقاها
بالسربون عن الوجودية فى عدة مجلدات
بعنوان « دروس السربون » ، وجمع
كذلك محاضراته التى ألقاها بالإنجليزية
فى جامعات أمريكا فى كتاب بعنوان
« سبيل الفيلسوف » .
ويتميز جان طال فى كتاباته بخاصية

اليوم حجه فى مسائل ما بعد الطبيعة أو
الميتافيزيقا « وإن تعاطف فى السنوات
الأخيرة مع الفلسفات الوجودية . والرجل
مؤلفات كثيرة فى مختلف مسائل الفلسفة
منها : الفلسفات الجماعية الإنجليزية
والأمريكية (١٩٢٠) ، وغيفة اللحظة
فى فلسفة ديكرات (١٩٢٠) ، أزمة
الضمير فى فلسفة هيجل (١٩٢٠) ، حول
المادى (١٩٣٢) ، وكتابه المعروف فى
مجال التراجم الفلسفية - دراسات

هو أنه فعل الكينونة فى اللغة العادية وحين يستعمل
فى الفلسفة تحدث أخطاء قاتلة - مثلاً . الله (يكون)
وهذا المقال (يكون) جيداً ، فان (يكون) فى
الأولى تدل على إثبات الوجود أصلاً ، وفى الثانية
تثبت حالة أو صفة .

هكذا لا يعارض - الأستاذ - جان طال الدعوة
لتطوير الفلسفة ، ولكنه لا يقف عند حدود الموافقة
السلبية فيتحرك قليلاً - وبطريقته الخاصة المعروفة -
ليقدم عدة توصيات . وأياً كان موقفنا من مسألة
تطوير الفلسفة فإن لهذه التوصيات قيمة خاصة ،
فهى تحاول - كما قلت - أن تثبت النقط المهمة
فوق حروفها فى الأحاديث الساخنة المتدفعة وراء
تطوير الفلسفة .

ميتافيزيقا . . ولكن بالشعر

ما أكثر السهام التى وجهت وتوجه إلى فلسفة
الميتافيزيقا المسحورة الغامضة . أطلقتها - وما زالت -
معسكرات الوجودية والراجمانية والوصفية المنطقية
والزعات العلمية ، مع اختلاف الواقع من معسكر
لآخر - وما أشد مقاومة الميتافيزيقا المستبسة دفاعاً
عن كيائها المسحور الغامض رغم الدماء الكثيرة التى

لأذن « محور الاهتمام » من وقت لآخر ، ومن ثم
يجب إدراك وإبراز المسائل الفلسفية موضع الاهتمام
الآن ومستقبلاً .

٦ - ونحتاج إلى التحكن التام من اللغة الفلسفية
والتحديد الدقيق لمصطلحاتها . ويترتب على هذه
التوصية ضرورة أن يدرب الأستاذ تلاميذه على
استخدام اللغة الفلسفية بالطريقة السليمة . خذ مثلاً
بسيطاً للغاية - يختلف مدلول الفلسفة الواقعية
realism إذا ما كانت فى مقابل الفلسفة الإسمية
nominalism عنها إذا ما كانت فى مقابل الفلسفة
المثالية idealism . ونجد نتيجة كبيرة ترتب
على هذه التفرقة - إن فيلسوفاً عملاقاً هو أفلاطون
يعد واقعياً فى الحالة الأولى ومثالياً فى الحالة الثانية .
٧ - ونحتاج إلى استنهار كامل بالخلافات العميقة
الكثيرة الموجودة بين الفلسفات التى نعيش فى ظلها
أو المفروض أن نعيش فى ظلها وبين مشاعرنا .
وفائدة الاستنهار هنا هو تحديده لاختيار أفضل
الفلسفات للتعايش المثمر الناجح مع إنسان اليوم .
٨ - ونحتاج إلى تجنب استعمال اللغة العادية فى
المسائل الفلسفية . والنموذج - لفظ الشيء - المشهور هنا

المثبوت - يمكنه التحرك داخل هذا المجال بسهولة
ويسر وأن يصل كذلك إلى نتائج طيبة .

الديالكتيك ونموذج الواقعية

تاريخ الفلسفة كله يتطور وفقاً لحركة ديالكتيكية
معلومة ، فيها كل مذهب ينتهي بمذهب يعارضه ،
ثم أخيراً يلتقي المذهبان المتعارضان في مذهب ثالث
يجمع بينهما ويمتص تماماً خصائص كل منهما :
وكلمة ديالكتيك تعود إلى كلمة يونانية معناها
« أن يعكس » : وقد استعملت بهذا المعنى مبكراً
عند سقراط الشيخ وهو يجادل الناس في مبادئ
اليونان وطرقها ، وعند أفلاطون وهو يكتب
محاوراته المعروفة . ولكن الديالكتيك لفظاً ومعنى
قد وصل إلى قمته عند هيجل حتى أن ديالكتيك
هيجل ذا المراحل الثلاثة (الموضوع + النقيض +
المركب منهما) من أهم وأبرز الأحداث الفلسفية في
الفكر المعاصر :

لقد أمسك ماركس بديالكتيك هيجل وطبقه
بنجاح في حقل الاقتصاد . ويقول أهل المعرفة عن
هذا الذي فعله ماركس : تحول الجدل العقلي المثالي
الحال عند هيجل إلى الواقعية عند ماركس ،
وكان ماركس هنا يقدم باسم الواقعية (المادية الجدلية)
شكوى واحتجاج ضد المثالية .

وأمسك كيركجور الحزين اليائس بديالكتيك
هيجل وضغطه في مرحلتين فقط وقذف بمراحلته
الثالثة بعيداً ، لكي يحتفظ للوجود بكل ما فيه من
تناقض عنيف حاد . يضاف إلى هذا أن ديالكتيك
فيلسوف الدانمرك « فعلى عمل » وليس « عقلياً مثالياً »
ويقول أهل المعرفة عن هذا الذي فعله كيركجور : إنه
احتجاج آخر ضد ديالكتيك هيجل ، احتجاج
لا يرفع التناقض الشديد بين المتناهي واللامتناهي بين
الإنسان والله إلا في حالة الإيمان .

سالت وتسيل - ويأتي - الأستاذ - قال ليخفف السماء
ويضمم الجراح . فإذا كانت الميتافيزيقا هي الميدان
الذي يتعذر على العالم تحديده والسيطرة عليه والسير
فيه باطمئنان ، بل إذا كان أنصار الفلسفات النزوعية
والعملية لا يعترفون أصلاً بوجود هذا الميدان ، إذا
كان فذلك كذلك كما يقول التعبير المتداول ،
فثمة فارس جديد يتحرك في ثقة وإطمئنان قاصداً قلعة
الميتافيزيقا المسحورة الفاضة . والفارس الجديد هنا
هو الشاعر ، والجوهر الذي يركبه الفارس هو تجاربه
الشعرية العميقة الصافية .

لقد أعلن جان قال أخيراً انشغاله بدراسة
التجربة الميتافيزيقية وعلاقتها بالشعر - ولقد عكف
على دراسة الشعر في مختلف عصوره وفنونه ، وعثر
فعلاً لدى الشعراء الإنجليز والفرنسيين في القرنين
١٧ و ١٨ على كثير من المضامين الميتافيزيقية
الأصيلة . ودرس قال كذلك دراسة هيدجر العميقة
لمواطنه الألماني الشاعر هيدلر ، وهي الدراسة التي
كشفت عن وجود كثير من التصورات الميتافيزيقية
عند هيدلر . ودرس أيضاً الدراسة الرائعة التي قام
بها سارتر عن مواطنه الفرنسي الشاعر بودلير
صاحب أزهار الشر المعروفة ، وكيف أن بودلير
قد استلهم الكثير من التصورات الميتافيزيقية من
خلال تجاربه العاطفية العنيفة مع جان دينال أو
فينوس السوداء كما أسماها (الجسد) ثم مع مدام
سباتيه أو فينوس البيضاء (الروح) . وذهب جان
قال ليؤكد موقفه إلى دراسة الشاعر الحزين رامبو
وكذلك الشاعر المتفلسف ميلرميه وأيضاً الأب
ريشان الذي مزج بين الشعر والتصوف .

هكذا يدرس جان قال قضية الميتافيزيقا وبشكل
بالنسبة لها رأياً واضحاً : في الوقت الذي يعجز فيه العالم
عن دراسة الميتافيزيقا فإن الشاعر - مع شقيقه

وأمسك نيتشه بديالكتيك هيجل وصبغه بلون وجداني عاطفي فاقع . فديالكتيك نيتشه يستغرق مشاعرنا وتستغرقه مشاعرنا . ويقول أهل المعرفة عن هذا الذي فعله نيتشه : إنه قد صبح بعيداً عن محور العقلية والمثالية التي أغرق هيجل فيها نفسه ، وإن اتجه إلى ركن من الشاطئ غير الركن الذي ذهب إليه ماركس وكيركجور من قبل :

هكذا - كما قلت - تاريخ الفلسفة كله يتطور وفقاً لحركة معلومة فيها كل مذهب ينتهي بمذهب يعارضه حتى يلتقي المذهبان المتعارضان في ثالث يذيبهما ويمتص خصائصهما تماماً . ولقد انتهى الديالكتيك حتى الآن من مذهب إلى نقيضه إلى المركب منهما وإذا وصلنا إلى جدد وجودي وجدل عاطفي وجداني يستبعد كل التركيبات أو الوساطة العقلية ويستبدلها بتركيبات أو وساطة معاشة حية تتجسد في سلوك وتصرفات .

وبقول - الأستاذ - جان فال : إن النقطة الأخيرة التي وصلت إليها الفلسفة الآن وبقوة الحركة الديالكتيكية تلح على الذاتية وتلح في نفس الوقت على الموضوعية - وهكذا نرجع من جديد إلى الحركة الديالكتيكية بين الأضداد (الذاتية × الموضوعية) والحقيقة أن الفلسفة اليوم أشبه بميدان قتال بين الذاتيين والموضوعيين . وفي انتظار نتيجة المعركة الدائرة بينهما لا مفر من القول بأن الذاتية تقود إلى الموضوعية وأن الموضوعية تقود للذاتية وأن لا سبيل لمعرفة أحدهما بنير الآخر .

ويطبق جان فال ما سبق على الفلسفة الواقعية : هناك ديالكتيك بين الواقعية التي توجد بين الموضوع وصورته مثل واقعية جيمس وبرجسون ورسل وبين الواقعية التي تفصل بين الموضوع وصورته وهي الواقعية النقدية :

وهناك ديالكتيك يحثي من فلسفة هوسرل التي تفصل بين الوجود existence والماهية إلى فلسفة هيدجر التي ترفض القول بالماهيات والتي لا تعنى هنا سوى تبريرات إنسانية .

ورغم كل هذه الخلافات وبسببها كان العقل الإنساني يتحرك دائماً ناحية الواقع ، فهو الشاطئ الذي يمكنه أن يجد فوقه الراحة والأمان - ولو للحظات - وفي الطريق إلى الشاطئ ابتكر نيتشه السوبرمان ، الرجل الذي يحاول أن يجعل للحياة قيمة رغم كل ما فيها من يأس . وفي الطريق إلى الشاطئ كذلك صرخ كيركجور في جنون في وجه هيجل ومثاليته : ما هذا . . كيف للمرء أن يحقق نفسه فعلياً ودينياً وأنت تسجنه خلف قضبان جدل العقل المدببة الخادة . وفي الطريق إلى الشاطئ أيضاً أقام هوسرل وسط محور المثالية العميقة جزيرة للواقعية : يقول من فوق صخورها الصلبة « ليس لما في الداخل قيمة إلا بما في الخارج » وعظمة ما نفتن به داخلياً حين نتحقق له نتائج في الخارج » .

وهكذا يصل - الأستاذ - فال وهو يدرس مسألة الديالكتيك إلى رأي محدد - إن الحركة الديالكتيكية لا تفصل أبداً بين الداخل والخارج ، بين الذات والموضوع « بين اللامتناهي والمنتهاى ، بين الإنسان والله . ومن ثم يظل هذا الحوار الخفي أو الصريح بين الأضداد مستمرا في صمت ، وإلى الأبد .

الإنسان والقيم

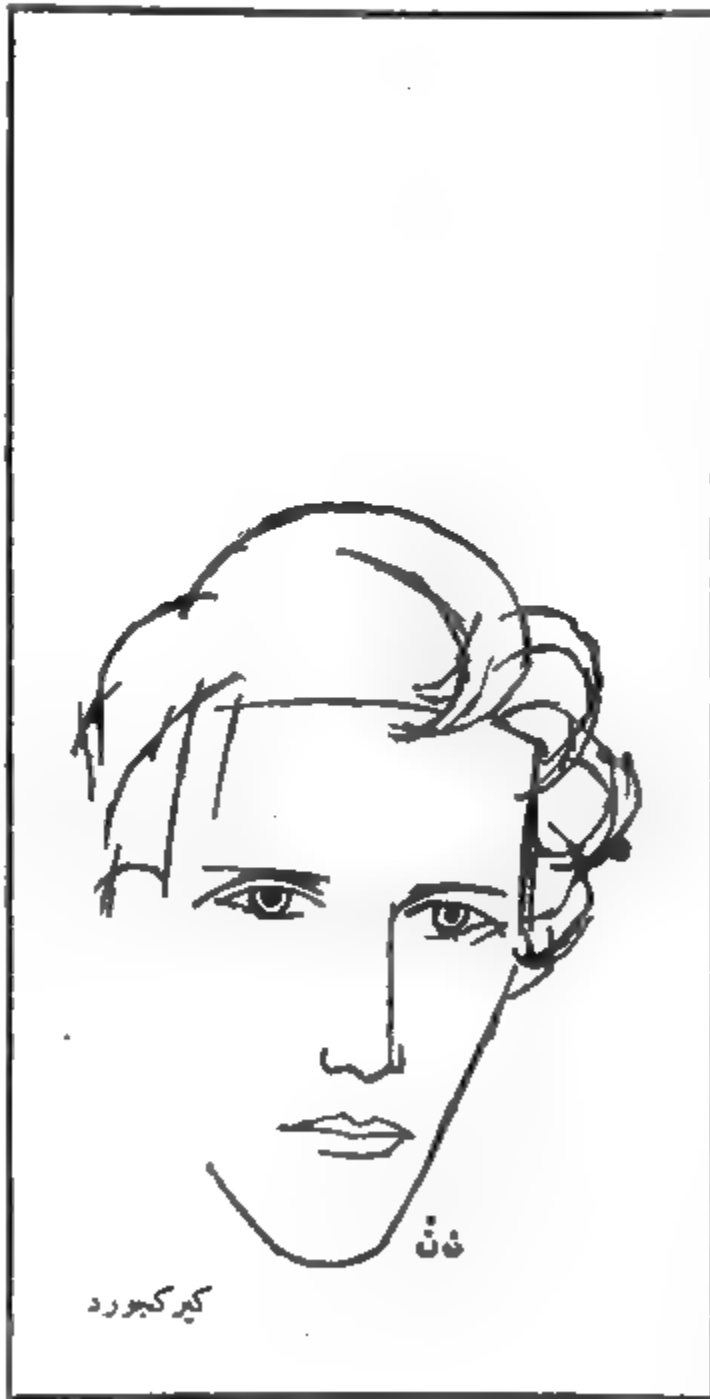
الحديث عن القيم دائماً وسيظل حبيباً إلى قلب الإنسان . والسبب الذي جعل لحديث القيم كل هذه المكانة هو انفعاله العميق بسمى الإنسان الدائم نحو الكمال

ويرى « الأستاذ » قال - أن القيم تظهر للإنسان
أول الأمر في شكل مقابلات كالجمال والقبح ،
والخير والشر . ثم يتبع هذا اللقاء بين الإنسان والقيم
(في صورة مقابلات) أن يحاول العقل الإنسانى
المتفلس دائماً عمل مصنف لها بحسب مقدار تذوقها
أو فائدتها أو الغاية التي تقود إليها أو حتى بحسب

وحديث القيم دائماً وسيظل كبقية أحاديث
الفلسفة متشابكاً متصلاً في عموه بكثير من المسائل
الفلسفية الأخرى مثل الذات والموضوع والجوهر
والعرض وخلافه . وما أكثر ما قيل ويقال حول :
مصدر القيم - هل تنبع من الإنسان أم تفرض عليه
من الخارج ؟ وحول نوعية القيم - هل هي نسبية
أم مطلقة ؟ وحول الدافع إليها : هل هو اجتماعي
أم بيولوجي أم سيكولوجي أم وجداني ؟ ومثل هذه
التساؤلات في الحديث المتشابك الكثير والكثير .
ولكن لننظر إلى الموضوع مع الأستاذ جان قال .

من زمان في طفولة الفلسفة - ربط أبناء اليونان
أرسطو وأفلاطون بين مشكلة القيم ومشكلة الحقيقة .
وأرجع أفلاطون بالذات الحقيقة كل الحقيقة
إلى مبدأ أعلى أو إلى قيمة عليا هي الخير ،
ومعنى هذا أن الفلسفة التقليدية قد حاولت التوحيد
بين القيم والحقيقة .

واليوم في الفلسفة الحديثة - وضع مايرانش
تقسماً مبتكراً يجعل أنواعاً من الصلوق خاصة بالقيم ،
ويجعل أنواعاً أخرى من الصلوق خاصة بالموضوعات
الأخرى . أى أن مايرانش قد أقام بناء القيم شامخاً
مستقلاً له توابعه من الأشياء الصادقة . ثم يأتي بعده
لوتز Lotzo ليحاول - ربما لأول مرة - أن
يحال فكرة القيمة في جد ذاتها ومن حيث هي مجرد
فكرة . وكان هدف لوتز هنا هو محاولة وضع قيم
في عالم افتقد - في رأيه - القيم . وانتهى لوتز من
تحليل (فكرة القيمة) إلى أن يضع القيم كلها في
مستوى واحد ، أى أن يضعها متجاورة . وبغير
تفضيل لبعضها على بعض . ولكن لعل أهم ما فعله
لوتز هو محاولة دراسة القيم من خلال الاعتبارات
التاريخية التي تعيش فيها وتؤثر فيها بدون شك
وتتأثر بها أيضاً .



درجة ما تتمتع به من غموض أو وضوح . ولدى جان قال أن عمل تصنيف كامل للقيم أمر متعلم للغاية ، فإن هذا التصنيف يتطلب دراسة كل قيمة على حدة دراسة مستفيضة ، وما أكثر القيم التي تجعل مثل هذه الدراسة صعبة للغاية . ورغم هذه الصعوبات قد يكون الأساس السليم لعمل التصنيف المطلوب أن ننظر في علاقة القيم بالإنسان من حيث علاقتها بجانب العقل عنده ثم بجانب النزوع والفعل عنده وأخيراً بجانب الإرادة عنده .

ويرى « الأستاذ » قال — أن هناك اليوم ثلاث اتجاهات تمثل تقريباً كل الاتجاهات الفلسفية الدارسة لمسألة القيم :

اتجاه أول — يقيم القيم على أساس بيولوجي خالص عند جون ديوى وأنصاره ، وترى هذه الجماعة أن القيم في حقيقتها مجرد تعبير عن ذلك الترابط العضوي الموجود في الإنسان ككائن حي .

اتجاه ثان — يقيم القيم على أساس منطقي خالص ويمثله ج . مور والذي يفصل تماماً بين مجال القيم ومجال الوقائع لينتهي هذا الفصل في النهاية إلى القول بعدم قابلية القيم للتحليل .

اتجاه ثالث وأخير — يقيم القيم على أساس عاطفي خالص ويمثله برجسون فيرى أن القيم تصدر عن العاطفة ، وأن هذه العاطفة مصلر القيم فوق كل مستوى بيولوجي وأيضاً فوق كل مستوى ميكولوجي يتمتع به الإنسان .

وعند « الأستاذ » قال أيضاً — أن القيم لا تأتي الإنسان من خارجه ، بل لا يمكن أن نقول هذا إلا إذا قلنا إن الإنسان نفسه موجود ويوجد خارج نفسه . بل إن الإنسان هو خالق القيم وصانعها .

ورغم ذلك فهو أيضاً الذي يختار القيم . وهو في الوقت الذي يختار القيم يختار أيضاً نفسه ، ولكن كيف يكون الإنسان خالق القيم ثم يختارها ، وهل يختار الخالق ما يخلقه ؟ يقول جان قال : السبب في هذا أن ملكية الإنسان للقيم من نوع الملكيات السالفة Preparsession أما اختيار الإنسان لها فيحدث عندما يصطدم المرء بالأشخاص والأشياء حوله . ويشعر الصدام في اختيار الملائم أو غير الملائم أو بتعبير شير المعروف النموذج وعكس النموذج models — antimodels

ويرى « الأستاذ » قال كذلك — أن في حديث القيم الطويل المتشابك الكثير من الصعوبات سببها أننا نضطر إلى صياغة آرائنا عنها في ألفاظ وحدود صورية مجردة ثم نحاول بعد ذلك تطبيق هذه الحدود المحددة على وقائع معلومة ومحددة جداً . ويترتب على هذا أن « تنفد » القيم البسيطة في صياغتها النظرية حين تتحول إلى وقائع وحقائق تعابشها وتعابشنا . يضاف إلى هذا أن في حديث القيم الطويل المتشابك نوعان من الأخطار تعترضان طريق السائر فيه : فقد يسرف في الاعتقاد بهذه القيم ويصبح دوجاطيقاً في علاقته بها ، وعلى العكس من هذا فقد يسرف في شكها فيها ويصبح أسيراً لنزهات الشك الحادة العاصفة .

وهكذا يوجز جان قال رأيه في القيم — فقد رأى أن في القيم عنصراً ذاتياً ، وفيها كذلك عناصر لا يمكن أن ترد إلى الذات ، أي أن في القيم عناصر موضوعية . يضاف إلى هذا أن الإنسان يصنع القيم ويختارها كذلك . ولكنه يصل في نهاية الأمر إلى أن يقرر أن مسألة القيم سوف تتجه بعد ذلك بالفعل الإنساني المتخلف دائماً إلى نقطة أبعد من الخلاف بين الذات والموضوع ، وأبعد أيضاً من كل لقاء بوجود بينهما أو يمكن أن يوجد بينهما .

التساؤل عن حقيقة النفس من أكثر التساؤلات
جاذبية للعقل الإنساني المتفلسف دائماً . وقد لا نجد
فيلسوفاً لم يحاور نفسه متساؤلاً : من أنت يا نفس . .
ما حقيقتك . . ما صلتك بالنفوس الأخرى . الخ .
ولقد ظل بحث مسألة الروح أو النفس — وما زالت —
تدور في فلك السؤال الآتي : ما هي العلاقة بين
النفس والجسم . . ؟

ذات يوم مضى بعيداً قال أفلاطون العملاق :
هذا الجسم اللين مجن للنفس ، هذا الجسم لا يزيد
عن كونه آلة للروح . ولقد رسم فيلسوف المحاورات
صورة طريفة للنفس : في الصورة عربة يجرها
جوادان وسائق يسوس الجوادان المتدفعين . وترجمة
هذه الصورة : أن النفس تنقسم إلى مدارج أو
وظائف ثلاثة : النفس العاقلة (السائق) والنفس
الشجاعة (الجواد الأول) والنفس الشهوانية (الجواد
الثاني) . والنفس الأفلاطونية « توليفة يونانية » رائعة
من هذه الوظائف الثلاثة وبالتالي فهي « مركبة »
وليست شيئاً بسيطاً ، ورغم تركيبها فهي خالدة
أزلية .

خلف أفلاطون بقليل جداً يقول أرسطو العظيم
هناك ذكاء أو عقل مبدع Creative intelligence
ترتبط به كل النفوس الأخرى في كل أشكالها
المتعددة . وهذا العقل الخلاق المبدع منفصل عن
الجسم ومتصل في نفس الوقت بمجال الحواس :
ولعل هذا القول الأخير هو السبب الذي جعل
البعض يعترض على أرسطو : إذا كان عقلك المبدع
متصل بالحواس فهل تكون الروح أو النفس أزلية
في هذه الحالة ؟

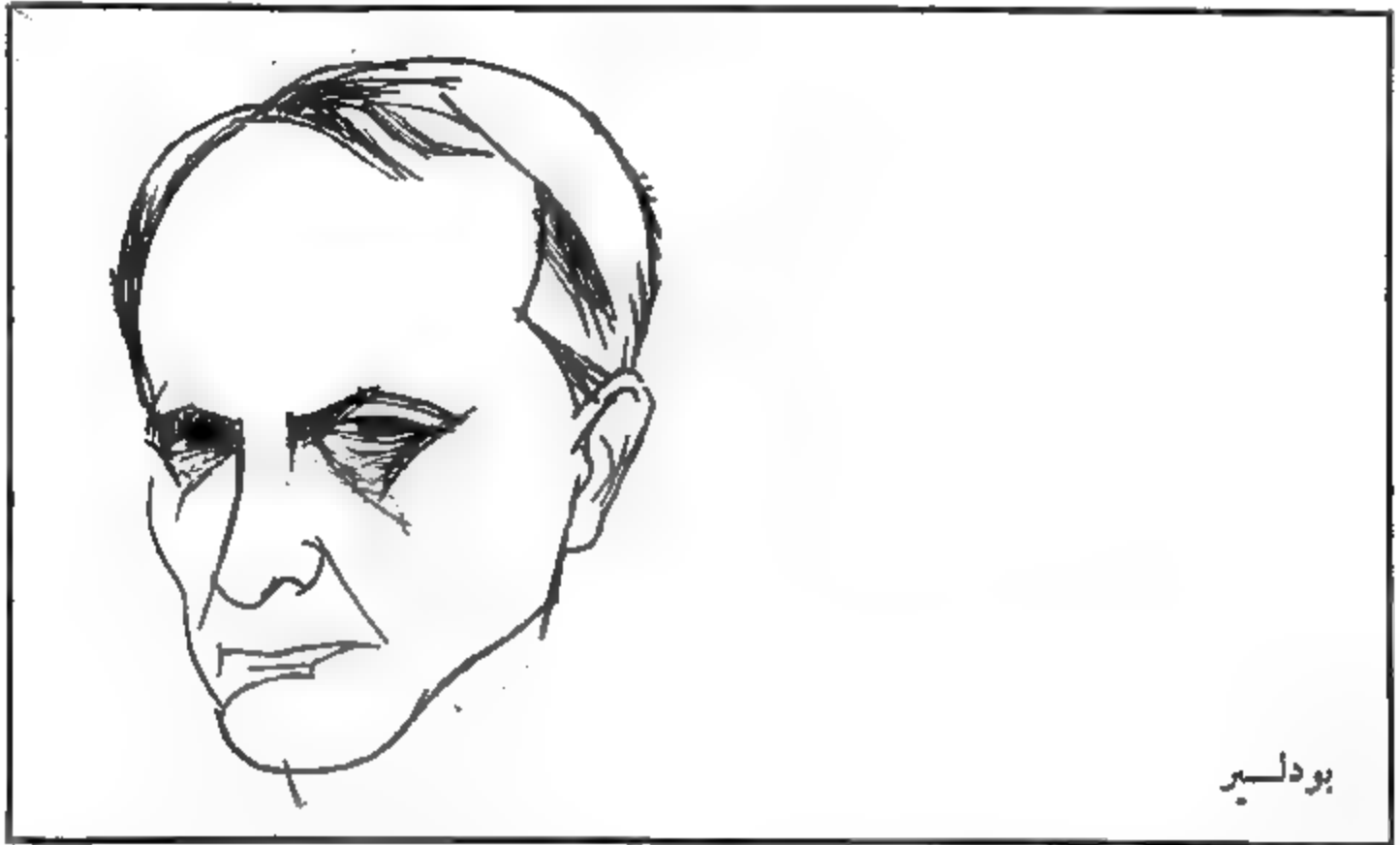
بعد اليونانيين ببعيد في نهاية القرن السادس عشر

والنصف الأول من القرن السابع عشر قال ديكارت
أنا أفكر . . أنا موجود ، والجسم منفصل عن النفس
منطقياً وفعالاً ، ورغم الانفصال فإن الإدراك الحسي
وبكذلك الخيال يمكنهما أن يربطاً بين الجسم والنفس .
وابتكر ديكارت الأرواح أو النفوس الحيوانية
esprits animaux لتجمع في انسجام بين
خصائص الجواهر الروحية الخالصة وأيضاً بين
خصائص الجواهر المادية الخالصة . لقد كانت
النفوس الحيوانية « توليفة فرنسية » جديدة تذكرنا
« بنفس » أفلاطون ذات العناصر أو الوظائف
الثلاثة المتعاونة ، بل لقد رسم ديكارت صورة
تعطى كل حبرته : النفس طيار وجد نفسه رغم أنه
في سفينة وسط محيط واسع عميق . ليس في قدرته
أن يقودها ، وليس في قدرته أيضاً أن يتركها
ويرحل . ورغم هذا لا مفر من أن يظل حبيساً في
داخلها حتى النهاية :

بعد مبتكر الأرواح الحيوانية يأتي الفيلسوف
النائر إسبينوزا ليقول : كل النفوس الفردية تعود إلى
نفس واحدة كلية ، وكل الأجسام المادية تعود إلى
جسم واحد ممتد كلي . والنفس الكلية والجسم الكلي
هما الصلة أو الواسطة بين أفرادهما وبين الله :

بمنه يقول لينتز صاحب الذرات الروحية أو
المونادات : الجسم والنفس كعقربى ساعة ضبطهما
صانع ماهر ليسراً معاً في انسجام . وترجمة هذا
الكلام في صورة أوضح : أن الله (الصانع الماهر)
قد خلق النفس (العقرب الأول) والجسم (العقرب
الثاني) وحدد بدقة « متناهية » العلاقة بينهما ، وأيضاً
كيف تستمر :

وتبدأ أصوات الماديين ترتفع في القرن الثاني
عشر ومن بينهم بيرزلامتري La Mettrie ليقول إذا



بودلير

داخل أشد الفلسفات المخالفة لها وهي الفلسفة المادية :
ولاحظنا كذلك كيف وصل الأمر إلى التشكيك
في القول بخلود الروح وأزليتها ، وأيضاً في القول
بوجودها القبلي .

ولقد وصل جان فال إلى وجهة نظر موجزها :
النفس شيء خارج قدرتنا على التعريف . أو
الصياغة ، هي أشبه بملوحة مرسومة ذات ظلال ومخطوط
والرمان ، أو السيفونية الموسيقية ذات النغمات
الكثيرة المتنوعة . ورغم كل هذا لتتوفا كوحدة
واحدة يتسق فيها كل هذه العناصر المتعددة .

وأخيراً أقول عبارة تلخص رأيي في جان فال :
جان فال رجل درس بأمانة ونجادة كل مدارس
الفلسفة ، وهضم جيداً كل ما درسه ، وأضاف
من عنده بعد الدرس والهضم آراء محددة في بعض
مسائل الفلسفة ، وآراؤه لم ترتفع بعد لمستوى المذهب
الفلسفي المتسق الشامل العام . وكل ما أرجوه الآن
أن يكون حديثي عنه قد أوضح هذه العبارة قدر
الإمكان .

عبد الحميد فرحات

الإنسان آلة مجرد آلة ، وأن الحواس هي مصدر
كل شيء في حياة الإنسان ، وكان من الطبيعي أن
ينتهي لامترى إلى نفى كل فروق موجودة بين
الإنسان والحيوان . بعده ومن نفس المدرسة يقول
ديدرو Didrot إن الإنسان مجرد شكل خاص
من أشكال المادة وأنه — حتى — النفس تنبثق عن
المادة :

وفي الطور الأخير القريب من أطوار الفلسفة
تبرز الواقعية الجديدة عند الكسندر وهوبنهايم ،
وتحاول هذه المدرسة أن تفصل بين الشعور وبين
النفس ، وتحاول أيضاً أن تصور النفس على
صورة كيفية .

لقد لاحظنا للآن ومن خلال العرض السابق :
أن كل اتجاه يدرس النفس يؤثر ضرورة على
الاتجاهات الأخرى . فلقد أدت فلسفة ديكارت
إلى ظهور الفلسفات العقلية والتجريبية . في القرن
الثامن عشر على سبيل المثال .

وأن الفلسفات العقلية نفسها قد أدت إلى تطور



اشتراكيتنا

بين المادية والمثالية

- ١ -

ونبدأ بعرض موقف الماركسية من قضية المثالية والمادية . و « انجلز » - صديق مؤسس الماركسية الحميم - يضع هذه القضية في كتابه عن « لودفيج فويرباخ » ، على نحو حاسم إذ يقول : إن ثمة فلسفتين أساسيتين هما : المثالية والمادية . والمثالية تنبئ على أن العقل هو وحده الموجود الحقيقي الذي تنبثق منه جميع الموجودات ، في حين أن المادية تقوم على أن المادة هي وحدها صاحبة الوجود الحقيقي وأن العقل نفسه ليس إلا انبثاقاً منها وتطوراً عنها . وبعد هذا الفصل القاطع بين الفلسفتين يعلن أن المثالية وهم وخرافة ، وأن الماركسية فلسفة مادية ، وماديتها تختلف عن جميع الماديات التي سبقتها ، ولذلك يشار إليها دائماً على أنها « المادية الماركسية » تمييزاً لها عن الفلسفات المادية الأخرى .

من الأركان الثابتة للفكر الاشتراكي العربي إيمان راسخ بالله ، ومن مسلماته أن الدين ليس ضد التقدم وإن استغل أحياناً ضد طبيعته ، لخدمة مآرب ثنافية وجوهر رسالته السامية .

فهو يعني ذلك أن الاشتراكية العربية اشتراكية مثالية . . . غير مادية وغير علمية . . . ؟
سؤال لا نجيب عليه إلا إذا أجبتنا على عدة تساؤلات : ما المادية ؟ وما المثالية ؟ وهل هما بالحق قطبان متنافران ؟ فإن كانتا كذلك ، فقد وجب علينا أن نحدد على الفور أماديون نحن أم مثاليون . وإذا لم تكونا ، فقد جاز لنا أن نسائل المادية الماركسية على أي أساس كفرت بالمثال ، وأعلنت إلحادها . . .

فروض وتساؤلات . . . البحث فيها هو موضوع هذا المقال .

● إذا قلنا إن الاشتراكية المربية تؤمن بالتقدم المادي في ظل القيم الروحية ، فمضى ذلك ببساطة أننا نقرر أنها تؤمن بأن المادية والمثالية لا تتناقضان إطلاقاً إذا فهمت كل منهما على وجهها الصحيح .

● أنت لا تستطيع أن تغير الواقع إلا إذا كان لديك مثال تصوغه عليه . كما أنك لا تستطيع أن تتصور هذا المثال ما لم تكن قد عايشت الواقع نفسه وعانيته وأدركت ما فيه من تردد وقصور .

● في غمرة التحمس لرفض الدين باعتباره مخدراً للشعوب راح الماركسيون يهاجمون بلا هوادة فلسفة الفواهر وكل فلسفة أخرى أنشأوا فيها مسحة مثالية تنتهي إلى إمكانية الإقرار بالدين .



عبد الفتاح العدوى

فأما إذن الأسس التي تقوم عليها المادية الماركسية ؟

ثلاثة ، أولاً أن المادة توجد مستقلة عن أية قدرة على إدراكها أو تمييزها . بمعنى أن للمادة كينونة قائمة بذاتها ، بصرف النظر عن قدرة الإنسان أو حيزه عن إدراك هذه الكينونة والإحساس بها . وهذا ما اصطلح الفلاسفة على تسميته بالواقعية الماركسية . وثانياً أن المادة بناء على ذلك سابقة على وجود العقل الإنساني ، وأن هذا العقل نفسه إن هو إلا انبثاق من المادة ، وتطور عنها . وهذا ما اصطلح الفلاسفة على تسميته بالمذهب الطبيعي . Naturalism . وثالثاً أن المادة نفسها لا يمكن أن تفهم في ضوء أسس ميكانيكية ، بل هي تفسر وفقاً لمبادئ حوارية أو جدلية Dialectical

مؤداها أن لكل شيء نقيضه الذي يتصارع معه ليكون مماً موضوعاً جديداً لا يلبث هو نفسه أن يتصارع مع نقيضه ليكون كلا جديداً ، وهكذا تتدرج الكليات إلى أن تصل إلى كل واحد عام هو النتيجة النهائية لتصادم الأضداد . وهذا هو ما يسميه الماركسيون بمذهب المادية الحوارية أو الجدلية ، وسوف نحاول فيما يلي أن نتناقش الواقعية والطبيعية لالتصاقهما المباشر بموضوع هذا المقال ، ونرجئ البحث في الجدل الماركسي إلى مناسبته .

يفسر « لينين » الواقعية بقوله « تمثل الواقعية البسيطة - بالنسبة لأي شخص لم يخرج لنوء من مصحة للأمراض العقلية أو لم يكن تلميذاً للفلاسفة المثاليين - في الرأي القائل بأن الأشياء الوجودية والعالم توجد كلها مستقلة عن إحساسنا وعينا وأنفسنا ، وعن الإنسان بصفته عامة » ومعنى ذلك أن « لينين » يعتقد أن العالم الطبيعي يمارس

كبنونة مستقلة لا تخضع لمقاييس التجربة الحسية .
فالإدراك ، باعتباره نتيجة لحواس الإنسان الخمس ،
ليس إلا مجرد وعى بأشياء موجودة بالفعل في حالة
استقلال تام عن عملية الإدراك ذاتها : ومن هنا فإن
« لينين » يؤكد وجود تعارض بين الماركسية وبين
الفينو مينولوجية أى فلسفة الظواهر ، ويهاجم أولئك
« الماركسيين » الذين لا يقرّون بهذا التعارض ، بل
ويحاولون التوفيق بين هذه الفلسفة والمادية الماركسية
وهو يصف هؤلاء بأنهم رجعبيون يروجون للمذهب
مشوشة فجة . وعنده أن هاتين الفلسفتين هما بمثابة
الطرفين المتناقضين :

ففى حين تقوم فلسفة الظواهر على مبدأ أن كل
ما ليس بمحسوس فهو بالتبعية غير موجود ، فإن
الماركسية تؤمن بوجود أشياء لا تقع في نطاق التجربة
الحسية .

والحق أن تهجم « لينين » على فلسفة الظواهر
يرجع إلى اعتقاده بأنها فلسفة مثالية ، وبالتالي فهي
تقف من المادية الماركسية موقف التضاد الصريح .
ولسنا ندري كيف يمكن أن تكون فلسفة
الظواهر فلسفة مثالية وهي تعلن التزامها المطلق
بمعطيات التجارب الحسية ؟ صحيح أن
« جون ستوارت مل » وسع مفهوم التجربة الحسية
حين عرف المادة بأنها « إمكانية دائمة للإحساس » ،
وهو يعنى أن القول بوجود أى شيء مادي هو في
الحقيقة قول بالإحساس بهذا الوجود حالا ، أو
بإمكانية الإحساس به في المستقبل : فلو افترضنا
وجود كرسي في حجرة مظلمة فإن علم الإحساس
به في هذه الحالة ليس دليلاً قاطعاً على علم وجوده
طالما أن ثمة احتمالاً بإمكانية هذا الإحساس إذا تغيرت
الظروف بإضاءة الحجرة مثلاً ، ولكن هذا التوسع
في مفهوم التجربة الحسية لا يخرجها مع ذلك عن
النطاق المادي الملزم بالمعينة الحسية ، سواء كانت
مباشرة أو غير مباشرة : فالمحصلة النهائية هي أن

فلسفة الظواهر لا تعترف إلا بوجود ما يدخل في
نطاق التجارب الحسية ، سواء كانت هذه التجارب
واقعة بالفعل أو ممكنة الحدوث بتغير الظروف :

ولعل « مل » بتعريفه هذا للمادة قد جعل فلسفة
الظواهر في مكان جد قريب من المادية الماركسية :
فهو يسلم بأهمية الحس غير المباشر « أى بإمكانية
وجود أشياء لا تقع في نطاق التجربة الحسية المباشرة ،
وهذا يتأمله ما يقول به « لينين » في عبارته اللاذعة
التي أشرنا إليها آنفاً :

فالماركسية وفلسفة الظواهر فلسفتان ماديتان ،
وليس ثمة من تعارض بينهما في تفسير معنى الواقعية ،
اللهم إلا عندما يتوهم الماركسيون خطأ أن ثمة نزعة
مثالية في فلسفة الظواهر تبعدها عن أصول التفكير
المادي :

وشبهة المثالية في فلسفة الظواهر تأتي ، في تصور
« لينين » ، من أنها بتسليمها بإمكانية وجود أشياء
أو كائنات لا تقع تحت الحس المباشر ، تفتح الباب أمام
الإيمان بالله : وفي غمرة التحمس لرخص الدين باعتباره مخدراً
لشعوب راح الماركسيون يهاجمون بلا هوادة فلسفة
الظواهر وكل فلسفة أخرى آتوا فيها مسحة مثالية
تقتهن إلى إمكانية الإقرار بالدين .

والواقع أن فلسفة الظواهر أبعد عن أن تؤدي
إلى الإيمان بالله ، فالمادة بالنسبة لها لا تعنى أى شيء
إذا لم تكن تعنى التجارب الحسية واقعة كانت أو
ممكنة . واحتمالات التصادم بين فلسفة تقوم على هذا
الأساس وبين الدين أكبر بكثير جداً من احتمالات
الوفاق : فالإله ، كما تنظر إليه جميع الأديان ، روح
أبدى سرمدي ، لا تتركه الأبصار ولا تحيط به
الحواس ، لأنه يحل عن العالم الطبيعي المنظور ،
ويسمو عليه بقلرات لانهائية ولا محدودة : ومن ثم
فإن العلم به لا يمكن أن يقع في نطاق التجربة الحسية ،
إن في مجال الواقع أو مجال الامكان :

إذن ، فنحن إذا قلنا إن الاشتراكية العربية تؤمن بالتقدم المادي في ظل القيم الروحية ، ففى ذلك ببساطة أننا نقرر أنها تؤمن بأن المادية والمثالية لا تتناقضان إطلاقاً إذافهمت كل منهما على وجهها الصحيح ، بل لئيهما تتداخلان وتتوالدان وتنبت الواحدة من الأخرى انبثاق النهار من الليل أو النبات من البذرة . إذما هى المثالية بمعناها الصحيح . . . ؟ ؟ ؟ إنها تطلع إلى المستقبل المأمول من فوق قمة الواقع المعاش ، أو قل إنها تخطيط لما ينبغي أن يكون بحسب دقيق لما هو كائن بالفعل ، وليست ، كما يزعم أعداؤها الماديون ، مجرد أحلام طائرة في الفراغ بغير قرار . فأن لا تستطيع أن تغير الواقع إلا إذا كان لديك مثال تصوفه عليه ، كما أنك لا تستطيع أن تتصور هذا المثال ما لم تكن قد هابت الواقع نفسه وعانيته وأدركت ما فيه من تردد وقصور .

ولذا كنا قد رأينا كيف أن المادية الماركسية قد تأدت من حيث لا تريد ، بل من حيث تريد العكس بالحاح ، إلى إثبات أن مسألة وجود الله داخلية فلسفياً في نطاق الاحتمال ، فإن المثالية كما سنرى ليست مجرد تهويمات محلفة ، بل هى دائمة العودة إلى الأرض والاحتكاك بها ، لأن هذا الاحتكاك هو المولد الحقيقي للشرارة المقدسة التى تخلق إمكانية التحرك العملى نحو المثال المنشود .



والحق أنه إذا كانت الفلسفة المثالية هى تلك التى تقيم الأسس الفلسفية للإيمان بالله فإن المادية الماركسية ذاتها هى من أكثر الفلسفات إيقالاً في المثالية والتصاقاً بها . ولقد نسي إيه لينين هذه الحقيقة وهو يهاجم فلسفة الظواهر لأنها تقول بالإحساس الممكن ، في حين أن المادية الماركسية ذاتها قد فعلت ما هو أصرح من ذلك ، وأقطع دلالة ، حين أصرت على فكرة الوجود المستقل للمادة ، أى على أنها تمارس كينونة غير محسوسة . فليس أقرب إلى التسليم بالإيمان من فلسفة تقوم برمتها على مبدأ الوجود غير المدرك . وهل الإيمان إلا تسليم بوجود كائن أمل لا تدركه الحواس . . . ؟ ؟ ؟

وهنا يبدو التناقض بين الماركسية كفلسفة والماركسية كتهاج اجتماعي . ويبدو أن «ماركس» لم يبدأ تحليلاته الفلسفية للإيمان والدين إلا بعد أن كان قد كون فكرة مسبقة عن أن الدين أداة في يد البورجوازية تستغلها لتخدير الجماهير الكادحة ثم راح بعد هذا الاعتقاد المسبق يفتش في الفلسفة عن دعائم يستند إليها في إنكار الدين ورفض الإيمان . ورأى أن التركيز على المادة هو خير معول لمدمم المثاليات والغيبيات ، لكنه حين سلم بالوجود غير المحسوس للمادة فتح الباب على مصراعيه من حيث لا يدري لإمكانية التسليم بوجود الله .

وحق على الصعيد الاجتماعي فإنه يمكن القول بأن الماركسية تتورط خطأ في محاربة الدين ، لأنه لو صح أن يكون أداة لشيء فهو بالقطع أداة لاستثارة حوافز الخير في الإنسان ، واستنفار شهامته لمكافحة البغى والظلم والاستغلال . فإذا حدث أن استغلت تلك الأداة الشريفة لخدمة أغراض وضعية فلذلك ليعيب فيمن يستعملها والتواء في غرضه ، لا لقنص في الأداة أو مثلبة كائمة في جوهرها .

ولنأخذ مثالية « باركلي » مثالا شاهداً على صدق ما نقول . فما هي الخطوط العامة لفلسفة « باركلي » مع الإنجاز الشديد . . . ؟ ؟
 نبداً أولاً بتقرير أن فلسفة « باركلي » جاءت رداً على الحركة التي تزعمها « توماس هوبز » في القرن السابع عشر بقصد إحياء المادية القديمة التي قال بها « ديموقريطس » متأثراً بالتطور المائل الذي حققه علم الفيزياء الرياضية في عصره .

وما هي تلك المادية القديمة التي حاول « هوبز » بثباتها من جديد . . . ؟ ؟

يقول الماديون القدماء إن الأجسام المادية ، والتي تبدو عند النظر واللمس صلبة متماسكة ، ليست في حقيقة أمرها سوى توليفة من عدد كبير من جزيئات لا تقبل القسمة تسمى « ذرات » . . . وتكون هذه الذرات في حالة تكديس ، أو التحام شديد ، في الأجسام الثقيلة ، أما في الأجسام الأخف وزناً فإن ثمة فراغاً أكبر يفصل الواحدة منها عن الأخرى . وهم لا يقولون بوجود هذه الذرات في الأجسام المادية فقط ، بل وكذلك في الروح ذاتها ، وإن كان وجودها هنا في أحجام أصغر تسمح لها بالانسياب بين الذرات الأكبر التي يتألف منها الجسم الحي . وفي حالة الوفاة فإن ذرات الروح والجسد ينفرط عقدها جميعاً وتتواري ، ولكنها تعود لتكون أجساداً وأرواحاً جديدة . . . وهلم جرا .

ثم جاء ماديو القرن السابع عشر ورأوا أن هذه النظرية المادية القديمة ليست مجرد تفلسف ذكي ، بل هي في الواقع حقائق ثابتة تدعمها الاكتشافات الجديدة في علم الفيزياء الرياضية . فقالوا بأن حركة الأشياء تعتمد أساساً على نظام الذرات الدقيقة التي تتألف منها ، وبأن فهم طبيعة هذه الأشياء يتوقف بالتالي على معرفة هذه الذرات . ومن هنا كان الاعتقاد بأن ليس في هذا الكون الفسيح حقائق فيما وراء هذه الذرات وما تتحرك فيه من فضاء . . . هي وحدها

صاحبة الوجود الحقيقي والثابت وما عداها مظهر بغير جوهر ، وقشر بغير لباب ، ووهم وسراب وخداع . ومن هنا ، مرة أخرى ، انبثق اعتقاد الملحدلين بأن هذه المادية تساعدهم على بناء فلسفة ملحدة تؤيد أنكارهم لوجود الله ، وجحودهم لخلود الروح ، والإرادة الحرة .

ثم جاءت مثالية باركلي لتنتفض هذه المادية الملحدة على عدة أسس نجتزئ منها ما يلي :

أولاً - أنه « باركلي » يرفض النظرية القائلة بأن الجسم المادي ليس له إلا وجود وهمي ، وأن الوجود الحقيقي إنما هو لحركة الذرات التي يقال إنها تولفه ، فلكي تفهم ، مثلاً ، ما يقال من أن الحرارة ليست إلا حركة ذرات غير مرئية لا بد أولاً أن نكون قد رأينا الأشياء وهي تتحرك بالفعل ، وأن نكون قد عايننا الحرارة بالممارسة ، أي بلمس جسم ساخن . ومعنى ذلك أن وجود الأجسام المادية وجود حقيقي وغير وهمي ، لأنه هو السبيل الوحيد لفهم حركة الذرات التي تتألف منها ، وليس العكس . أي أن التجربة الحسية هي في الحقيقة أساس أي معرفة للأجسام ولحركة الذرات المقول بتألفها منها .

ثانياً - أن التجربة الحسية عند « باركلي » تستند إلى العقل ولا تتم بمعزل عنه . ومعنى ذلك أن طبيعة وجود المحسوسات تتوقف على موقع الحاسن وحالاتهم . فالماء يعطى إحساساً بالسخونة إذا انغمست فيه يد باردة ، وبالبرودة إذا كانت اليد ساخنة . والبرج العالي يبدو متطاولاً باسقا لمن يشرب إليه من أسفل ، وضئيلاً مستويًا لمن يطل عليه من قمة شاهقة أو طائرة حلقة . ولا يمكن للماء أن يكون بارداً وساخنًا في نفس الوقت ، ولا للبرج أن يكون عالياً ومستويًا في نفس اللحظة ، وإنما ينشأ هذا الاختلاف من ذات الإنسان الحاسن وحالته . أي أن تجاربنا الحسية تتوقف على عقولنا ، كما يقول :

وإن الفلاسفة المنكرة للوجود الإلهي هي بالضرورة فلسفة قائمة على أساس اعتقاد راسخ بأن الطبيعة موجودة وجوداً ذاتياً ، أعني أنها موجودة من تلقاء نفسها بغير موجد .

وهذا على التحقيق هو الفجوى العام للمذهب الطبيعي عند الماركسيين . والحى أن الطبيعة الماركسية قد تأثرت أشد التأثير بالمذهب الطبيعي عنده فيورباخ « بل ولعلها قد نقلت عنه بغير تحريف وبغير تصرف في كثير من النقاط . فالطبيعة الفيورباخية والطبيعة الماركسية تؤكدان

كلاهما أن وجود الطبيعة لا يتوقف على وجود خالق أسى ، فهي ليست في حاجة إلى هذا الخالق لأنها هي نفسها ينبوع الذي تفرج منه العقول والأناسى .

وهما تعلنان كذلك أن حاجات الناس ورغباتهم هي التي تجعلهم يتخيلون أن ثمة إلهاً تتجسد فيه هذه الحاجات والرغبات . ومعنى ذلك أن الله لا يخلق البشر كما توهم بذلك الأديان « بل هو نتيجة تصورهم له ، وانبثاق حتمى لحى الحاجات والرغبات . وإذا سألت كيف تم لنا معرفة الطبيعة ؟ أجبت : من خلال العلوم الطبيعية وحدها أى من خلال التجربة والممارسة العملية . أمسا الفلسفات المثالية التي تقوم على التجريدات العقلية ، بما في ذلك بالطبع المذاهب الشيولوجية التي تقول بوجود قوى عليا تسيطر على الطبيعة وتوجهها ، فليست في حقيقة أمرها سوى أوهام وأضغاث أحلام .



ثالثاً — وهو يتحدى القائلين بوجود للمادة مستقل عن العقل بمطالبتهم بوصف مثل هذه المادة . فكيف نصف المادة بلون ، أو صلابة ، أو شكل ، أو حجم ، أو سرعة ، أو سيولة . . . إلخ « بغير أن يكون ذلك كله رجوعاً إلى العقل ومفهوماته لمهايا الأشياء . . . ؟ ؟ إن الأجسام المادية هي مجموعة من التجارب الحسية التي تمارسها الحواس في نشاطها جميعاً لتلقى الصورة العقلية لتلك الأجسام . ومعنى ذلك أن مثالية « باركلي » ليست مثالية منكرة للمادة ؛ بل هي تعترف بوجودها ، ولكن ليس في تلك الحالة المنزلة عن العقل التي يروج لها الماديون الماركسيون ، بل هي موجودة على نحو ما تشعر بها الحواس ، ويصورها العقل .

رابعاً — ومع ذلك فإن « باركلي » لا ينكر أن ثمة موجودات غير محسوسات ، أى أنه ثمة عالماً لا تتركه العقول البشرية ، وأن أجزاء من هذا العالم تستمر في الكينونة خارج وعى الإنسان . مثال ذلك المواد المدفونة في باطن الأرض أو الكائنة في الكواكب الأخرى . وهو يخلص من هذه الحقيقة إلى إثبات وجود الله . فما دام قد ثبت أنه لا وجود لشيء إلا في عقل الإنسان ، وما دام أنه من الممكن في ذات الوقت وجود أشياء خارج نطاق هذا العقل ، فإن البداهة تحتم القول بأن ثمة كائناً لانهائياً يعنى هذه المواد التي لا يدركها العقل البشرى . وهو يعتقد أننا نكتسب معرفتنا بالله من استكشافنا للعالم الطبيعي ، تماماً كما نكتسب معرفتنا بعقول غيرنا من البشر مما نراه من تصرفاتهم ومناحي سلوكهم .

وهكذا نرى أن الاعتراف بالمثال لا يناقض مع الاعتراف بالمادة وإن توهم البعض ذلك لما يضيفه عليها من قيم وصور جديدة يستمدّها من توثب العقل البشرى ، وتطلعه الدائم إلى تغيير الواقع وبناء عالم أفضل .

ويقول « انجلز » رداً على المتشككين في قدرة الإنسان على التوصل إلى المعرفة عن طريق العلوم الطبيعية : « إن أدمغ حجة للرد على هذا ، وعلى جميع الأوهام الفلسفية الأخرى ، هي الممارسة ، أعني التجربة والصناعة » .

فهل إذا قلنا نحن بعد هذا إن الاشتراكية العربية تؤمن بالدين وبإخلاق الأسى نكون قد قلنا في نفس الوقت إنها تنكر قيمة التجربة والصناعة ؟ وتدير ظهرها في جهالة للعلوم الطبيعية . . . ؟ ؟

ذلك سؤال في الصميم ، والإجابة عليه تتطلب بعض التركيز . . .

ونبدأ أولاً بتقرير حقيقة هامة ترفع عن الجدل واللجاج العقيم ، وهي أن قضية الإيمان ليست في الواقع قضية إنكار لقيمة العلوم الطبيعية في حد ذاتها ، وإنما هي في صميمها قضية إعلاء لقيمة العقل وكرامة الإنسان ، والدليل على هذا هو أن الماديين الملحدين قد اتخذوا منطلقهم إلى إنكار الوجود الأسمى من إنكارهم لقيمة العقل والتنمية على دوره الواضح في فهم الطبيعة وتصور الكون .

ولسنا نجادل في أن العلوم الطبيعية القائمة على الممارسة والتجربة أساس لا غنى عنه إطلاقاً لأي معرفة صحيحة ، ولكن إنكار قيمة التفلسف النظري كلية ، ونعطه حقه في الوصول إلى حقائق الكون والإنسان ، وفي التنظيم الاجتماعي بصفة خاصة ، مسألة محل نظر ومثار للشك والارتياب .

ولسوف نوجز فيما يلي بعض الاعتراضات على الطبيعية الماركسية ، ونرى أنه إذا تم الاقتناع بها يكون الاقتناع قد تم في نفس الوقت بالنسبة لموقف الاشتراكية العربية من قضية الدين والعلوم الطبيعية .

وأول هذه الاعتراضات هو أنه لو صح أن التجريبية العلمية هي وحدها سبيل المعرفة بالمادة فإن ذلك لا يمكن أن ينطبق بتمامه على معرفتنا بإرادة الإنسان ، وبالتالي على فهمنا لكيفية تنظيم المجتمع وشئون الحياة .

فأنت لا تستطيع أن تقيس بالخيار إرادة الإنسان ما هي وكيف تكون وإلام تتجه ، بل إن معرفة ماهية هذه الإرادة لا تترك إلا بدراسات نفسية واجتماعية وأنتروبولوجية وغيرها من الدراسات التي تقوم في جملتها على أساس تجريدات العقل وملاحظاته فالنظريات العلمية التي تقوم على التجربة لا تحيط إلا بمجال محدد معلوم من هذا العالم ، ويبقى بعد ذلك جزء كبير من المعرفة الإنسانية وقفاً على بدايات العقل واستنتاجاته المنطقية ، بل إن كثيراً من الاختراعات التي اتخذت الآن صورة « النظريات العلمية » كانت في بداية أمرها خيالا يداعب عقول المخترعين ، أو على الأحسن ، فروضاً قياسية استخلصها العقل من ملاحظاته وملمساته للموجودات المحسوسة .

وثاني الاعتراضات هو أن الفصل بين التجربة الحية والتفلسف النظري فصل تفسى غير مقبول ، ولا يشبهه من حيث الفجاجة والسخف إلا الفصل بين جسد الإنسان وعقله . ولتأخذ الدراسة القانونية مثلاً ، فهي في جانب منها دراسة أخلاقية بحثت تقوم على تفهم معين لمعنويات الإنسان ، وتنجم عن تجريداته العقلية . وهي في ناحية أخرى دراسة لتجاربه ومشكلاته الواقعية . أي أنها تربط بين الواقع الذي يعانيه الإنسان والمستقبل الذي يتصوره بناء على الانطباعات التي يتركها هذا الواقع نفسه على ذهنه .

وثالثها أن الماركسيين أنفسهم يقولون بأن المادة توجد في ذهن الإنسان على هيئة صور "Images" أو نسخ Copies ، والممارسة وحدها هي التي تنقلنا من عالم الصور ، أي عالم المواد المنسوخة ، إلى عالم الوجود الحقيقي للمادة ، وهو الوجود المستقل عن العقل والحواس . وهم يقولون إنه من خلال الممارسة وحدها نستطيع التحقق مما إذا كانت الصور

الموجودة في ذهننا مطابقة للمواد ذات الوجود
المستقل أم مغايرة لها .

وهذا لا ينفي أولاً أن وجود هذه الصور
الذهنية هو المرحلة الأولية الضرورية لعملية
الممارسة التي تعتبر بمثابة حجر الزاوية في نظرية
الإدراك الماركسية . ثم هو لا ينفي ثانياً أنه
ما دام المقصود من الممارسة هو التحقق من مطابقة
الصور « للعالم الخارجى » ذى الوجود المستقل ،
فإن عملية المطابقة نفسها تحتاج إلى نشاط عقل تتأكد
به المطابقة أو تنتفى .

ومعنى ذلك أن الماركسية تضطر برغمها إلى
الاعتراف بأهمية النشاط العقلى مرة في تصور المادة ،
وثانية في عملية الممارسة والتجربة الحسية ذاتها . هذا
إلى أنه لو صح أن النشاطات العقلية المختلفة تنتهى إلى
نتائج مختلفة في الجملة أو في التفصيل ، فإن ثمة
احتمالاً ، بناء على منطق النظرية الماركسية نفسها ،
بأن يوجد « العالم الخارجى » على هيئات وصور
مختلفة . وهذا يناقض ما يعلنونه ابتداء من أن هذا
« العالم الخارجى » هو وحده الذى يتمتع بوجود حقيقى
مستقل ثابت .

وراجع الاعتراضات التى تنور في وجه المذهب
الطبيعى الماركسى هو أنه يربط بين التجربة العلمية
والصناعة ، وهو يربط له مبرراته من غير شك ،
فالعلم يخدم الصناعة عن طريق نظرياته ، والصناعة
تخدم العلم بمده بالحقول الخصبة التى يجرى عليها
تجاربه . كل هذا حق ولا مرأى فيه . ولكن ثمة
أسباباً نحددنا إلى الاعتقاد بأن الماركسيين قد بالغوا
في هذه المسألة بحيث جعلوا النشاط فى أى من
المجالين لا بد وأن يكون تابعاً للنشاط فى المجال الآخر
أو متبوعاً به . فى حين أنه من الحقائق الثابتة أن العلم
قد تطور فى بادئ أمره وليس فى الحسبان أن ثمة
صناعة يخدمها ، لأنه قام على جهود أناس وضعوا
نصب أعينهم فهم الأشياء لا صنعها .

وعلمها أن قول « لينين » بأن المادة هى كل
« حقيقة موضوعية » ينتهى بنسبنا بالضرورة إلى
الاعتقاد بأن ما ثبت وجوده بالفعل فهو بالتبعية مادة
وإذا كانت البدايات قد أثبتت بما لا يدع مجالاً
للشك وجود عقل للإنسان يفكر ويستنتج ، فهذا
دليل آخر يضاف إلى ما سبق أن قلناه من أن المادية
الماركسية ممكنة ، فلسفياً وفرضياً ، أن تنتهى إلى
القول باحتمال وجود « عقل أسى » أو إله تنتسب
إليه الطبيعة .

ولئن قال الماركسيون إن ثبوت وجود العقل
موضوعياً على هذا النحو يجعل منه عقلاً مادياً ،
لرددنا عليهم بأن هذا وحده دليل كاف على ما تقع
فيه فلسفتهم أحياناً من تناقض مخرج ، إذ كيف يمكن
أن نتصور أن عقل الإنسان مادة ، شأنه فى ذلك
شأن الأشجار والأحجار ؟ ؟

— ٤ —

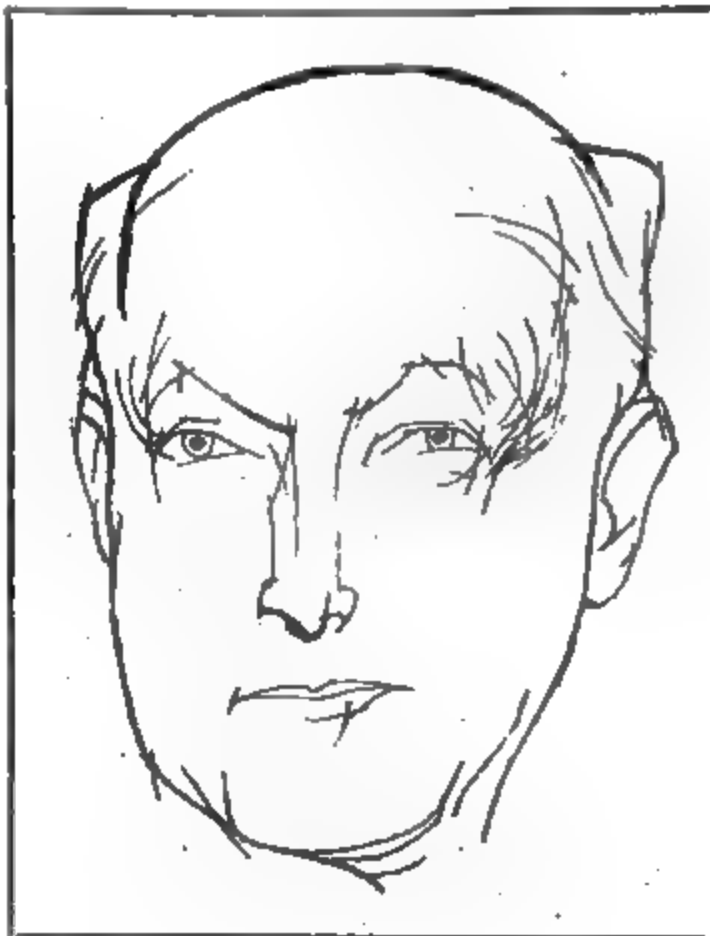
وإذن ماذا . . . ؟

فى اعتقادنا أن الفيلسوف التزيه لا يؤدى إلى
الاحاد ، بل على العكس فإن تحليل المادية الماركسية
الملحدة قد أثبت كما رأينا أنها هى نفسها تفتح المجال
أمام احتمالات وجود إله يسيطر على الطبيعة والأكون .
وفى اعتقادنا كذلك أن المادية الماركسية لم تصل إلى
الاحاد بالأصالة الفلسفية ، بل بالخافز الثورى
المضلل الذى جعلها تعتقد خطأ أن الدين ضد التقدم ،
فلما استقرت ثورياً على ضرورة مناهضته راحت
تبحث عن ركائز فلسفية تستند إليها فى المعركة ،
فلم تسعفها الفلسفة ، وما كان لها ، وهى البحث
الدائب عن الحق والحكمة ، أن تنصاع لمن يطرق
بابها وفى يده نتائج مسبقة ، وحتميات يفتش لها عن
برهان . . .

عبد الفتاح العدوى

السيرة السريالية

عند سالكرو



جسالات العشرة

● وكائنات ما كانت تماسات سالكرو ،
وتساؤلاته ، فقد نجح إلى حد عميق في اتخاذها
وقوداً فكرياً في معركة الطريق . . . صحيح أنه
الإنسان الذي فقد إيمانه بالله وتأثر روحه لهذا
الفقدان ، ولكن الصحيح أيضاً أنه الكاتب الذي
لم ينقطع وجاوزه في الإنسان !

● « أجيل ، لقد أوتينا من الشجاعة القدر
الكافي الذي يجعلنا نطالب بأن نكون أحراراً ،
ولكن في وقتنا الحاضر . . . هل نحن أحرار لكي
نكون أحراراً ؟ » هذا هو السؤال الذي تنهى به
مشرقية « امرأة متحررة » لتبدأ به مسرحية
« مجهولة أراس » . . . وهل نحن أحرار لكي نكون
أحراراً ؟ »



بمبئی میں مصروفیت "جھپٹا" آگاس

الذين يبرران عودته إلى الإيمان . يقول الناقد الدرامى « سيرج دارين » فى دراسته عن « أنوى ولينورمان » سالكروه إنه ولا واحد من كتاب الدراما الفرنسين نجاه واقعاً — أكثر من هؤلاء — فى أسر المشكلة الدينية ، مأخوذاً بحبائل السؤال الميتافيزيقى ، توافاً إلى معرفة حقيقة الفردوس المفقود .

إن آلام سالكرو وتوتره الخلاق يتبعان أصلاً من أنه لا يستطيع أن يؤمن بالله ولا بالمقيدة الدينية فى الوقت الذى لا يستطيع فيه أن يمتق روحه من إحسان الحاد بضرورة كل منها ، إنه لم يوهب قط نعمة الإيمان ، ولا أحس أبداً بالرغبة فيها . ولقد تراءى له بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية أنه وجد بديلاً لإيمانه الضائع يعيد إلى روحه ذلك اليقين الفلسفى الذى ظل يبحث عنه طويلاً . ولكن هذا الأمل — كما سوف نرى — لم يكن إلا كشعاع الشمس يسطع على جناح طائر ، فبعد فترة تفاؤل قصيرة لم تستمر أكثر من عام ١٩٤٦ ، شهد العالم بعدها مذابح كثيرة ، مذابح من نوع جايد ، مذابح تنحرف فيها القيم ، وتداس فيها الضائير ، ويبعث فيها بكرامة الإنسان أدرك سالكرو أن تفاؤله كان عبثاً ، وبقيته كان وهماً ، وأمله كان سراباً ، وأنه لا يزال هو الإنسان الذى يشعر بحاجته إلى الدين فى الوقت الذى لا يستطيع فيه أن يؤمن بأى إله !

والعظيم فى أمر كاتبنا المسرحى أنه على الرغم مما أصيب به من زلزال باطنى عنيف ودوار عقلى أشد عنفاً ، إلا أنه ظل محتفظاً بأوجاع نفسه وأحزان ضميره دون أن يسقط شيئاً منها على أحد ، فطالما كانت المشكلة مشكلتى أنا فأنا وحيدى المسئول عن حلها . وكأنته ما كانت تعاسات سالكرو وتساولاته ، فقد نجح إلى حد عميق فى اتخاذها وقوداً فكرياً فى معركة الطريق لكى يبدد أمام الناس المرح الأليف الذى يرتدى ثياب الصهرة !

« أن نعبث ببحر الحياة المتلاطم فى سفينة ليس عليها ربان » تلك هى النصيحة التى يسديها لنا سارتر ، وهى نصيحة خالصة بلا شك ، ولكن هل هى نصيحة عملية ؟

هذا هو السؤال الذى ألح على ضمير الكاتب المسرحى المعاصر آرمان سالكرو . . . إن مثل هذه النصيحة لا تكلف سارتر شيئاً مادام يؤمن بإمكانية الإنسان على بلوغ الكمال ، ولكن سالكرو لا يستطيع أن يؤمن بالكمال الإنسانى ما لم يبح على غرار الكمال الإلهى وبوحى من إلهامه ، فإذا أضفنا إلى ذلك ارتياحه فيما إذا كان هذا الإله موجوداً أدركنا على الفور مدى شقاء الرحلة ومأساة الطريق .

البحث عن اليقين الضائع

ومع أن سالكرو ولد فى أحضان أسرة كاثوليكية . . الدين هو خبزها فى الحياة ، إلا أنه فقد إيمانه وهو صغير . . . فقد بعد أن فرغ من قراءة بعض الكتب العلمية المقررة التى تفسر الكون تفسيراً آلياً وتنظر إليه على أنه آلة كبيرة بلغت درجة قصوى من التعقيد . ولكن التفسير الآلى لم يرض غرور الصغير بعد أن كبر ، وعلى ذلك لم يجد فى داخله لا القابلية النفسية ولا الدليل العقلى

صحيح أنه الإنسان الذى فقد إيمانه بالله وتأثرت روحه
لهذا فقدان ، ولكن الصحيح أيضاً أنه الكاتب الذى
لم ينقطع رجاءه فى الإنسان !

وهكذا بدأ سالكرو يعينه المشعثين وبشرته
البيضاء وإعمااته الرشيقة . . أقل اكتئاباً وأكثر
تحمساً من أى حكيم روائى . إن طبيعته قادرة على
استكناه أكبر قدر ممكن من السعادة ، وكثيراً ما يبدو
وقد امتلك تلك السعادة بكلتا يديه . وسعادته الحقيقية
ليست فى أن يحيا ولكن فى أن يعبر عن الحياة . . فى
أن يكتب ويعبر عما يحسه ويراه . يقول سالكرو :

« أما من نفسى ، ففى لحظات النشوة الروحية والصفاء
النفسى ، أشعر فى المسرح أنى أقرب ما أكون إلى شاطئ
السلام الذى لا يمكن أن أبلغه وأنا خارج المسرح ،
فكثيراً ما شعرت بأننى وجدت خلاصى ونجدة فى
كبريات الأعمال المسرحية » .

فالشكل الفنى — أكثر من سواه — الذى يتيح
له إمكانيات التعبير هو المسرح . . ففى المسرحية
نشاهد الحياة لا كما هى ولكن كما ينبغي أن تكون . .
نجد الإنسان الأصل لا الإنسان الصورة . . نجد
الأشياء وقد اكتسبت شكلاً وصورة . . ديناً وشعراً .
يقول سالكرو إن كل ما يكتبه يتحول إلى مسرحية ،
ويصر على أنه لا يستطيع أن يكتب عملاً روائياً ،
فأسلوب الوصف الروائى يتحول على يديه إلى حوار .
والواقع أن سالكرو يقلل من قدر نفسه ، فعندما
اختار أن يجرب كتابة الرواية وجد لديه أسلوباً
وصفياً رائعاً سواء فى وصف الناس أو المناظر
الطبيعية أو المشاعر النفسية ، وإلى جوار أنه موهوب
أكثر مما يظن فهو قادر على الخلق أكثر مما يعتقد . .
ويرجع الجزء الأكبر من أهمية مسرحيته الباكورة
« باتشول أو فوضى الحب » إلى تحليله الواعى
لطبيعة الفعل البشرى ، وقدرته غير العادية على رسم
الشخصية رسماً أقرب إلى الشريط السينمائى . والواقع
أن الخلق الفنى هو المعادل الأنسب والأقرب لغرضنا

فى الوقت الحاضر ، ما دمنا نتكلم عن إمكانية هذا
الإنسان على بلوغ السعادة دونما احتياج إلى معونة
الدين .

لا عقيدة ولا عقائدية !

هكذا وجد سالكرو نفسه محاصراً بمعترك
المذاهب ومضطرب الأفكار . . فلا خلاص ولا أمل
فى الخلاص . . إذن فليتخلص هو من هذا العناء
وليرح نفسه بالارتقاء فى أحضان الشيوعية ، لا من
حيث هى أفضل المذاهب أو أصوبها ، ولكن من
حيث هى شاطئ يلقى عليه مراسيه بعد أن أنهكته
الرحلة واحترقت فى يله كل السفن . ومن هنا
— لا من هناك — اتجه الكاتب البورجوازي والرأسمالى
الثرى إلى اعتناق الشيوعية وممارستها تعبيراً وتحريراً ،
إذ عمل محرراً أدبياً فى جريدة « اليومانيتيه » الشيوعية
جاءعاً من نفسه هدفاً لسخرية النقاد من هذا الشيوعى
الرأسمالى الذى يذيب الفرد فى المجتمع ، ويلذّب
المجتمع فى رأس المال ، ويلذّب رأس المال فى التفسير
المادى للتاريخ !

ولكن الشيوعية هنا كالكاثوليكية هناك . . .
الشيوعية على الصعيد العقائدى كالمسيحية على الصعيد
العقائدى كلتاهما لا تستطيعان أن تحتلما ما تزكده
الحياة الجديدة من حرية فردية خالصة ،
فالظاهرة التى تميزت بها السنوات الأخيرة فى فرنسا
هى ظهور طريقة جديدة فى الحياة تتميز بحرية الفرد
فى أن يريد كما يريد ، ويشاء كما يشاء ، فهو يختار
وجوده ويصنعه كما لو كان يصنع لنفسه تمثالاً . . .
فمعظم الشبان لا يرتبطون ارتباطاً نهائياً لا بمهنة ولا
بطبقة ولا بأسرة ، فلم يعد لاختيار المبرر الدينى
ولا الاعتبار الاجتماعى ما كان له من شأن فى الحياة
التقليدية الماثورة . . . وذلك لأن كلا من المسيحي
والماركسى له عقيدة دينية أو عقائدية ثورية تجعل
لحياته معنى وتنظم له مستقبله مقدماً كما نظمت له

ماضييه . أما الفلسفة الجديدة فتذهب إلى أنه ليس ثمة معنى للحياة ولا للكون ، وأن كل إيمان فهو قرار ذاتي يتخذه الإنسان حراً وبمجرد فريته دون أن يكون لقراره هذا أى ضمان ديني أو جماعي ، ودون أن يصدر في قراره عن سلطة كنيسة أو نفوذ حزب .

هذه الفلسفة الجديدة هي الوجودية التي عبرت عنها مسرحيات سالكرو الأولى التي كتبها قبل عام ١٩٣٠ أروع تعبير ، فيها بشر بمجيئ هذا اللون الجديد من التفكير الذي يرد للإنسان اعتباره ، وفيها مهد لظهور سارتر وكامو وسيمون دي بوفوار وغيرهم ممن صاروا في طريق العذاب والأمانة والشرف .

فلو لم يكن سالكرو هو المشوّل الرسمي من هذه الفلسفة والأب الشرعي لهذا الاتجاه ، فلا أقل من أنه الكاتب الذي أرمض بها تفكيراً وتميراً واتخذها مضموناً درامياً أدار عليه الكثير من مسرحياته .

وربما جاء ولع سالكرو بالوجودية باعتبارها فلسفة التحرر ، رد فعل طبيعي ضد نزعة الحتمية المطلقة التي سيطرت عليه في مطلع حياته كما سيطرت على كل فكر علمي أو فلسفي أو لاهوتي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، إذ ما دامت الحتمية المطلقة قد سيطرت على كل حوادث الكون فلا يمكن لأحد أن يتصور معها حرية في الفعل لا من جانب الإنسان ولا حتى من جانب الله . فطالما أن اليوم الأول من الخلق قد تحدد به يومه الأخير ، فلا معنى لوجود الحرية إنما يوجد الإنسان نتيجة تفاعلات سابقة ويموت كذلك ويتصرف في أثناء حياته بناء على ما يسبقه من الأحداث في العالم .

بهذا وجدت في الفلسفة فكرة الحتمية الأخلاقية كما وجدت فكرة الله المقيد عند جون ستوارت مل أو « الله المستورى » الذي لا يتصرف إلا بناء على القوانين الطبيعية ، والفرق بين الله والعالم الطبيعي هو في سعة الإدراك والمعرفة ، ويمكن وصفه بأنه العقل المحيط الذي تصوره العالم « لابلاس » ورأى أن الإنسان يجتهد للاقترب منه قدر المستطاع ، وهذا ما غير عنه سالكرو بقوله :

« لكن أتعمل حياتي ، كما يفعل المتدين حين يحس وراء الأمل في الجنة ، كان على منة فجر شباني أن أحبس نفسي داخل فلسفة الحتمية الآلية المطلقة ، أي داخل فلسفة فيها من ضيق الأفق بمقدار ما فيها من ثمة المنهج » .

والذي يهمننا الآن هو أن سالكرو عندما آمن بالوجودية ، آمن بها لأنها لا تؤمن بأية نظرية حتمية ولا بأى قانون علمي ، كما أنها لا تهتم بالأشياء لكي لا تعنى إلا لحظ الإنسان ومصيره ، وهذا كله على العكس من الماركسية والمسيحية اللتين تعتمدان اعتماداً كاملاً على العلم . . هذا العلم الذي يبرهن للماركسية كما يقول الفيلسوف لوفتر « على الضرورة المنطقية لقانون التطور التاريخي ، وعلى الانتصار الذي لا بد وأن تفوز به طبقات العمال » . والذي يكشف للمسيحية كما يقول العالم تيلارد دي شاردان يكشف لها « في التطور البطيء من عالم المعادن إلى الإنسان خلال عالم النبات والحيوان عن الغاية التي يرمى إليها الفكر الإلهي » .

الوجودية مضموناً والسيريالية شكلاً

أقول إن رفض سالكرو لكل نظرية حتمية أو قانون علمي هو الذي دفعه إلى الارتقاء في حضن الوجودية مضموناً وفي حضن السيريالية شكلاً ، فالوجودية على الصعيد الفلسفي تتوازي السيريالية على الصعيد الفني من حيث تعظيمها لكل ماثور



دينى أو اجتماعى ، وكفرهما بكل تزلزل عقلى أو منطقى ، وإيمانهما بعد هذا كله بالتححرر والانطلاق والرجوع إلى الذات الإنسانية العميقة باعتبارها الينبوع الأصلى لكل إشباع . . فكما أن الوجودية تأثيرة على كل ارتباط بالواقع الخارجى ، كذلك السريالية تأثيرة على كل تجربة شعورية ، وكما أن الوجودية لم يعد لها أمل إلا فى الرجوع إلى الذات الفردية ، كذلك السريالية لم يعد لها أمل إلا فى التعبير عن التجربة اللاشعورية ، وإذا كان ديدنه أرزيب قد عبر عن الوجودية بقوله : « هى لا تجلب داء ولا دواء » بل تلاحظ ما هو العالم الحادىث وتنبه لحظ الإنسان ومصيره . فقد عبر أندريه بريتون عن السريالية بقوله : « إنها تنجيه إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى باعتبارهما عنصرين مضميان نحو نوع من الاتحاد . هذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير للسريالية ، ذلك لأننا نؤمن بامتزاج هذين الواقعين فيما فوق الواقع إن صح هذا التعبير » .

هذا « المافوق » الواقع الذى يعلو على كلا الواقعين . . الواقع الباطنى والواقع الخارجى هو الإيمان بحقيقة علوية تصدر عنها الكائنات التعبيرية . وتتخذ سبيل الوصول إليها . . . الفكرة المتحرر التى تتخطى حدود المنطق العادى وتعامل بغير منطق الحياة اليومية ، الحلم الدال والقادر على إمدادنا بحقيقة أصدق فى غياب كل رقابة عقلية أو اجتماعية التعبير التلقائى الخالى من كل فكرة جمالية أو أخلاقية مسبقة ، والذى أول أن يفتح الطريق أمام النفس لتقبل المدركات الجديدة والمؤثرات الجديدة ، بل وكل ما هو جديد يساعد على « استكشاف العالم العجيب » ويحدث لنا نوعاً من الهزة فى الوعى أو الشعور .

ولئن كانت السريالية من حيث هى حركة ثورية فى الشكل والمضمون جميعاً قد بدأت أول

مادلين رينو بطللة مسرحيات سالكرو

ما بدأت عند الشعراء السرياليين من أمثال أراجون وبريتون وبول إيلوار ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى الفنانين السرياليين من أمثال دالى وتانجى وأرنست ومارجريت وأوبنهايم ، فقد تمتثلت أول ما تمتثلت فى الفن الدرامى عند كاتبنا المسرحى سالكرو . ونظرة ولو عابرة إلى مسرحيته وحيدة الفصل « حلم الأمل » ترينا على الفور أى مضمون وجودى اختاره هذا الكاتب ، وأى شكل سريالى صب فيه أحاسيسه الأولى وأفكاره الباكرة ؟ فالمسرحية تدور أحداثها التى لا تدور وراء الكواليس ؛ كواليس أحد

الملاهي الليلية حيث الكل باطل وقبض الريح ،
 حيث النفوس بشع إليها النور ولا يشع منها النور ،
 حيث الناس يصنعون الفرح ولا يعرفونه ، يمثلون
 الحب ولا يتمثلونه ، يظهرون الضحك ولا من
 حياة . لأنها نفوس شاحبة كالحة أعيائها الفرح .
 وأنهيها الضحك ، وهذا كيانها الرقص . من
 جوف هذا الصخب نستمع إلى أنات شاب فقد
 «قطه الذي يتكلم» يتكلم حقيقة لا مجازاً، وكان
 قد عثر عليه ذات ليلة عند حافة رصيف مظلم فتبادلا
 النظرات ثم الكلمات ثم المشاعر والأحاسيس . . .
 الشاب أشفق على القطة لما رآه فيه من وحاة وجوع
 وظلام ، وأشفق القطة على الشاب لما رآه فيه من
 إحساس بالعدم والضيق واللاجئ ، وإذا بالقطة
 يقول لصاحبه « لا تبك فإنني أحبك » وكأنما يقول
 له : « أنت مجهول وأنا مجهول ففعلت تعارف » . ومن يومها
 صادق كل منهما الآخر وصارت العلاقة بينهما
 كأروع ما تكون العلاقة لا بين إنسان وحيوان .
 ولكن بين كائن حي وكائن آخر مثله . . . حتى .
 ولكن القطة يضيغ .. يفرق في بحر الضياع .. فيعود
 الشاب مرة أخرى إلى وحدته الأسبانية وصمته
 الحزين . وعبثاً يحاول الشاب أن يجد المرح في هذا

الملاهي الذي أعد ليهيج الناس ، ولكنه كان قد غدا
 كالخطبة اليابسة ، فلا رقصة تهزه ولا نغمة تستفز
 ولا تتحرك في وجهه أثر خابضة ولو تحول الناس
 جميعاً إلى كلمة واحدة تخرج من فم واحد . حتى
 المهرج « محطم الأطباق » الذي تخصص في إضحاك
 النساء لا يستطيع أن يدخل إلى نفسه قطرة واحدة
 من الفرح ، فيلور بينهما هذا الحوار في نهاية السهرة
 أو في نهاية المسرحية :

الشاب : هل تلهو بالأطباق كما يلهو الله
 بالعالم وببقية الأكوان ؟
 محطم الأطباق : وأحطم الأطباق « تماماً كما يحطمك
 الله !

الشاب : ولماذا تحطمني ؟
 محطم الأطباق : تلك هي مهنتي !
 الشاب : مهنتك أن تحطم ، ألا فاعرب عن
 وجهي ، لم أعد أطيق شيئاً فيه
 تحطم ، أريد إلهاً صالحاً خيراً ،
 وإلا فلا داعي لإله على الإطلاق !

وما أن يلتعب بينهما الحوار ويصل إلى درجة
 الغليان حتى يتدخل عسكري المظاتي المكلف بحراسة
 المسرح ليفض ما بينهما من شجار :



عسكري المطافى: هل هذا صحيح ، إذن فالذى لم تشج من قراءته والذى لم يقله بشر ولم يتحدث عنه إنسان هو أن الله بعد أن خلق العالم ذهب لينام . . . إن الله نائم : كان لا بد من إله يخلق العالم ثم يذهب لينام حتى يستيقظ الشر : هل سمعت ؟ إن الله نائم !

وهنا يتلفت الشاب إلى جميع الموجودين وهو يصبح : الشاب : يجب أن نوقظ الله !

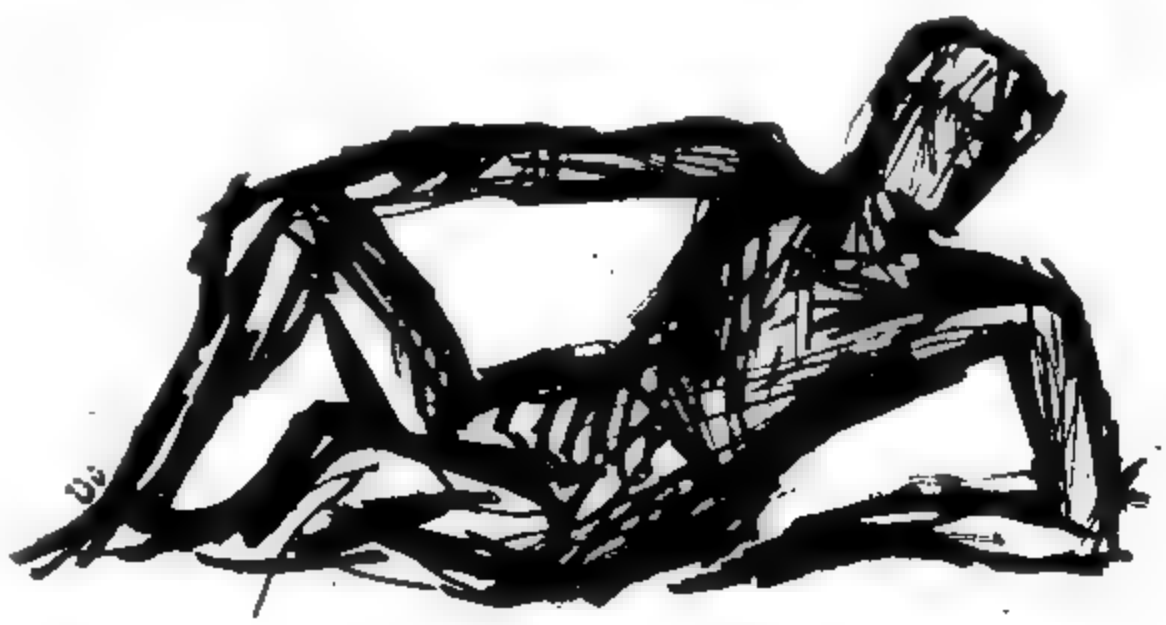
ويسدل الستار على هذه الصرخة الأئمة ، صرخة الشاب الآسيان ينادى بايقاظ الله ومن وراءه صوت محطم الأطباق يردد الكلمة الأخيرة . . . الله !

حرية الاختيار وحتمية المصير

والذى يهمنا الآن هو أن هذه المسرحية الجريئة بمضمونها الوجودي وشكلها السريالي هي التي عادت لتلح على رؤى كاتبنا المسرحي في أعماله البعدية الأكثر نضجاً والأعظم تطوراً . . . وأقول « البعدية » لأن الذى حدث في تطور سالكرو المسرحي هو أنه بعد أن وضع كل إمكاناته الدرامية في هذه المسرحية

بالذات معلقاً عليها أغلب آماله الأدبية منيت المسرحية بهزيمة ساحقة إذ هاجمها النقد بشكل جنوني وأعرض عنها الجمهور بشكل غير عادي ، ولكن هذا كله لم يفقد الكاتب ثقته في قلمه ولا لإيمانه بفنّه فعاد إلى مضامينه القديمة نفسها يصبها في أسلوب جديد أكثر بساطة وأقل تعقيداً . . . هكذا فعل في مسرحيته البعديتين « كوبرى أوروبا » و « باتشولي أو غوضى الحب » الأولى ناقش فيها العلاقة بين الحرية والحتمية أعنى بين حرية الاختيار وحتمية المصير . . . فالإنسان بعد أن رفض الأطر الجاهزة حتى قبل أن تجهز ، واعتذر عن كل ضمان قبلي يأتيه من العلم أو اللاهوت وقف وحيداً أمام إمكانات كثيرة لا يملك بازائها إلا أن يختار . . . وهو حر في الوقت الذى يختار فيه ملزم بعد ذلك بالوضع الذى اختاره تماماً كما يحدث عند ملتقى خطوط القطار في محطة سان لازار في باريس فكل خط من الخطوط يمثل اتجاهاً من الاتجاهات فإذا ما سار القطار في واحد من هذه الاتجاهات كان لزاماً عليه أن يعضى في الرحلة إلى آخر الخط إلى نهاية الطريق : وهكذا الإنسان . . . في قلب حرية اختياره تكن حتمية مصيره ومن « هيول » وجوده تتشكل « صورة » ماهية .

ولكن ماذا يحدث لو أساء الإنسان الحر استخدام



وبفضل هذا الجمهور ، ولقد كان تريستان برنارد يقول : « إن الفن الدرامي نوع من العلم المحدد الذي لا يتنبأ بقوانينه أحد » هذه القوانين التي لا يمكن اكتشافها إنما توجد في مشاركة الجمهور في العمل الفني .

ومن فوق هذه القاعدة النقدية أخذ أرمان سالكرو يطلق صوارمحه المسرحية التي حققت كلها نجاحاً باهراً لم يكن يتوقعه أحد ولا سالكرو نفسه . من هذه المسرحيات الروائع « فندق أطلس » ، « امرأة متحررة » ، « مجهولة أراس » ، « على سبيل الضحك » ، « ليالى الغضب » ، « عائلة لونوار » ، « الله يعلم » وهي المسرحيات التي جعلت من كاتبها كما يقول الناقد الإنجليزي هارولد هوبسون قائداً للمسرح الفرنسي المعاصر ، ونداً من أنداد راسن على نهر السين وشكسبير على نهر التايمز .

هل نحن أحرار لكي نكون أحراراً ؟

وربما كانت مسرحيته الكبرى « مجهولة أراس » أكثر مسرحيات هذه المرحلة تعبيراً عن فكرية سالكرو وفنيته الأمر الذي يقتضي منا أن نقف عندها وقفة أطول . . . « أجل » لقد أوتينا من الشجاعة القدر الكافي الذي يجعلنا نطالب بأن نكون أحراراً ، ولكن في وقتنا الحاضر . . . هل نحن أحرار لكي نكون أحراراً ؟ هذا هو السؤال الذي تنتهي به مسرحية « امرأة متحررة » لتبدأ به مسرحية « مجهولة أراس » . . . « هل نحن أحرار لكي نكون أحراراً ؟ » والواقع أن سالكرو لم يعد في جمعة روحه ولا في مستودع ضميره ما يجعله يرد على هذا السؤال بالإيجاب ، فهو لم يعد الكاتب المسرحي الذي يستخلم المسرح ليشرح به الفلسفة ، ولم يعد يكتب مسرحيات يبرهن بها على أن الله موجود أو غير موجود ، وأن الناس يكونون أسعد حالاً إذا هم

حريته ؟ ماذا يحدث لو أساء الاختيار وضل الطريق ؟ وعند سالكرو أن الإجابة على هذا السؤال هي موضوع مسرحيته الأخرى « باتشول أو فوضى الحب » فهنا بطل ضعيف خائر لا يعرف ماذا يريد ، وإذا أراد لم يعرف لماذا ؟ ولا كيف ؟ إنه لا يريد شيئاً لأنه يريد كل شيء ، ولا يختار اتجاهاً لأنه يريد أن يسير في كل الاتجاهات ، وفي عدم قدرته على الاختيار تتعطل الحرية ويسقط الفعل ويفقد سيطرته على كافة قوى المحال ، فالإنسان يصنع وجوده عندما يختار ، ويمارس حريته عندما يفعل بناء على هذا الاختيار ، لأنه إذا كان الوجود اختياراً ، فالحرية سلوكه وفعل ، وعلى ذلك « فلو أساء الإنسان الحر استخدام حريته فلا يلومن إلا نفسه ، وليمكن عن أن يلقى على الله مسئولية أخطائه » .

أقول إن سالكرو في هاتين المسرحيتين البعديتين اللتين جاءتا بعد مسرحيته الأولى وعلم الأبطال حاول جاهداً أن يذيب الجليد بينه وبين النقد ويقرب المسافة بينه وبين الجمهور ، ولكن المسرحيتين حققتا فشلاً لا يقل كثيراً عن الفشل الذي حققته المسرحية الأولى ، ولم يتيسر للكاتب إذابة الجليد وتقريب المسافة إلا في مسرحيته الجديدة « فندق أطلس » التي ودع بها مرحلة الغموض والتعقيد شكلاً والتعاسة والاكتئاب مضموناً ليفتح مرحلة أخرى يتوخى فيها مخاطبة وجدان المتفرج أكثر من محاورة ذهنه ، وإثارة مدركه الحسي لا تصوره الذهني ، ومعالجة مشكلات حياته اليومية لا قضايا وجوده اللاهوتي أو الميتافيزيقي . وهذا ما عبر عنه سالكرو بقوله : « لقد اكتشفت أن المسرحية لا تبدأ حياتها في البروفة الأخيرة ولكن في الليلة الأولى لتقدمها إلى الجمهور ، إن القصيدة من الشعر تولد في نوع من العزلة بين قلم من الرصاص وفرخ من الورق ، أما القصيدة الدرامية فانها لا تبدأ في التنفس إلا أمام الجمهور



اعتقدوا في وجوده ، لم يعد شيئاً من هذا على الإطلاق ، ذلك لأن ذهن سالكرو قد أصبح مطالياً بلون جديد من التفكير هو رغبتنا في الإيمان وحاجتنا إليه ، وهذا هو ما يمنح مسرحيته الجديدة صفتها الفذة ومميزاتها الفريدة ، ويكفل لها المزيد من النجاح الجمهوري العريض .

يفتح الستار على طليقة تتلذذ من مسدس ، يطلقها على نفسه لإنسان يحاول الانتحار . وفي خلفية المسرح امرأة تترنج بأغنية فرنسية تقول كلماتها : « كلنى عن الحب » ، ومن وراء الكواليس يندفع خادم وهو يصرخ في سبيله المنحنية فوق جسد زوجها : « سيدى قتل نفسه من أجل زوجته الشريرة .. الأنانية .. التافهة .. الكسولة .. الكاذبة ! » .

وهكذا منذ اللحظة الأولى نشعر أننا أمام مسرحية مكتوبة بذلك الأسلوب التعبيري المنقطع ، غير المترابط ، بل واللامنتطقي في بعض الأحيان ، وهو الأسلوب الذى يسفر في النهاية عن إزهاق الوحدة بين بعدى الزمان والمكان ، كما يسفر عن مجموعة من السينات القصيرة كل منها على حدة قادر على إعطاء أكثر من تأثير واحد . وصحيح أن الخط الروائى للمسرحية الواقعية يفهم نوعاً من الوحدة الغليظة على مواد البناء المسرحى ، ولكن أخطر ما يتهدد المسرحية السريالية هو الفموض والإبهام ، ذلك لأن الرابطة المنطقية بين السينات سرعان ما يصبها التشتت في المسرحية السريالية ويصبح على الكاتب أن يجمع شتاتها بنوع من الرباط الانفعالى القوى . وفي مثل هذه المسرحيات يسمح الكاتب لنفسه بأن يشحن مسرحيته ولو ظاهرياً بأى شيء وكل شيء . . . كأن يستخدم شخصيات ماتت من زمان وأخرى لم تولد بعد ، وكأن يغير من وضع الأحداث بحيث نجى الأسباب بعد وقوع المسببات ، وكأن يصبح نظام الكون الكلى في حال من التمزق

والتناثر . . . ففي هذه المسرحية « مبهولة أراس » يجعل الكاتب من شخصية مكسيم صديقاً للبطل وعاشقاً لزوجته في مدى عمرين مختلفين . . . في العشرين والسابعة والثلاثين ، وهاتان الحالتان من التناسخ بالنسبة لنفس الرجل يقوم بهما ممثلان مختلفان يلتقى كل منهما بالآخر ويحادثه مؤدياً جزءاً من أهم المحادثات التى تدور في المسرحية ، وفضلاً عن ذلك فإن والد البطل وجده يظهران لا شيء إلا لأن الجدة قتل وهو في شرح الشباب وعاش الوالد حتى بلغ من العمر أرذله ، ومن هنا بدا الوالد مترب الوجه أبيض اللحية . . . وبدا الجدة وعليه بقايا من فضارة الشباب . والأكثر من ذلك أن سالكرو يؤمن بالفكرة القائلة بأن الإنسان من الممكن أن يموت ميتة عنيفة لا تستغرق أكثر من برهة زمنية واحدة . . . وفي هذه المدة الزمنية اللامتناهية في الصغر والتي تقع بين إطلاق المسدس واستقرار الرصاصة في المخ يمكنه أن يحيا حياته من جديد ، أن يستعيد كل حياته الماضية . . . وأن يتذكر الدائرة الكاملة لعلاقاته وصادقاته فضلاً عن سماعه لكل كلمة قلها وكل كلمة قيلت له منذ يوم مولده حتى هذه الساعة أو هذه اللحظة أو هذا الزمن الذى لا زمن له . ومن هذه النقطة تأخذ المسرحية في التمدد والانطلاق والكاتب يتنقل بين بعدى الزمن . . . الماضي والحاضر ، فلا يكتفى بإطلاعنا على الأفراد الذين عاشوا مع « أوليس » ماضيه ولكنه يستدعهم إلى وقتنا الحاضر . . . هنا فوق خشبة المسرح ، لينتقدوا تصرفاته ويعلقوا على موقفه . وهدف الكاتب

من هذا أن يحقق لا الإحالة المتبادلة ، بل الانفصال
التام بين الواقع وما فوق الواقع حتى يشعر المتفرج
وكان الأحداث تدور فيما وراء الطبيعة إن
جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير .

وتبرير ذلك درامياً أن الكاتب إذا اختار لنفسه
أسلوباً في الكتابة يسمح له بأن يجعل الوالدين أصغر
من أبنائهما بحوالى نصف قرن ، وأن يوزع أفراد
المسرحية على العيادات السيكولوجية ، وأن يضحك
الصوت بعملية كيمائية لم يكتشفها أحد بعد ، إذا
جاز له كل هذا ، فإن كل شيء يبدو مباحاً له .
ولكنه إذا اختار هذا الأسلوب في الكتابة دون أن
يكون صادقاً في اختياره من ناحية ، ودون أن يكون
متمكناً من فن الدراما من ناحية أخرى ، فقصارى
ما ينتجه مسرحية بلا شكل خالية من المعنى .

الإنسان ومجهولة أراس

تبدأ « مجهولة أراس » كما سبق أن قلت بانتحار
أوليس الذي لم يعد يطبق الحياة بعد أن عثر في جيب
زوجته على رسالة غرامية كتبها إلى صديقه مكسيم ،
وهنا يزدحم المسرح بمشهد من الرجال والنساء
يجرجون من ذاكرته ويمثلون أمام عينيه المعتمتين .
الأحياء منهم يظنون كما كانوا أو كما رأهم أوليس
لأول مرة في لحظة سعادتهم القصوى ، أما الأموات
فيظهرون على نحو ما كانوا وهم يموتون . وهؤلاء
جميعاً موتى وأحياء مختلط بعضهم ببعض الآخر .
يتكلمون ويضحكون ويتصاحون إلى أن يندفع من
رأس أوليس فيض دافع من الذكريات .. كرسى
عسندين من القماش الأحمر .. على مسنده الأيسر
بقعة من الخبز الأخضر .. يرى أوليس الصغير وهو
يدفن قطته الوديدة .. ثم أوليس الشاب وهو يضع
سترته فوق كسفى فتاة ترتعد من البرد وتقف بين
أطلال مدينة أراس في الحرب العالمية الأولى ، ثم
أوليس الرجل وهو واقف بين خادمتيه اللتين أحبهما

حياً كبيراً ولم تحب بلورهما أحداً سواه . : إننا نراه
عليلاً باستمرار . : بينه وبين السعادة سبع صحارى .
يحدث عن شيء عساه يجعل للحياة معنى وقيمة . :
إنه لا يجد هذا الشيء إلا في الجميل الذي صنعه
لإمرأة آراس التي لا يعرف عنها شيئاً ولا حتى
اسمها . ومن خلال هذه الذكريات المضطربة
المتقلبة يجد أوليس المنتحر في الجزء من الثانية المتبقى
له والذي طرحه سالكرو على امتداد ثلاثة فصول ،

يجد الوقت الكافي الذي يعود فيه إلى السؤال الأليم
الموجع عن خيانة زوجته . ولقد عبر سالكرو من
قبل في مسرحية « باتشول أو نوى الحب » عن
فرعه غير العادى من خيانة المرأة وعلم وفائها في
الوقت الذي تقبل فيه علم وفاء الرجل بشيء من
الهدوء البارد . وهو الآن يشرح نفوره من خيانة
المرأة بناء على أسس مادية ؛ فها هي يولاند تعبر عن
دهشها لانتحار زوجها بقولها إنه ما كان ينبغي أن
يحدث ذلك في حالة الموت ، فبرد عليها نيكولاس :
« ولماذا تتوقعين أن يحيى موت الرجل أكثر هدوءاً
من حياته ؟ إن الحياة والموت وجهان لشقاء واحد » .

وبلى ذلك مشهد يشرح بصورة مذهشة وبشيء من
التراجع نزعة سالكرو البيوريتانية العنيفة :

يولاند : وأى شقاء ؟

نيكولاس : عندما يلتقى رجل مثله بامرأة مثلك ؟

يولاند : استمع إلى يا أوليس ! إننى أعترف

بأننى مخطئة ، وكنت أود أن أكون

غير ذلك .. لأننى أحبك .. والآن

وأنت تعاني الآلام ، كيف يمكننى أن

أنكر ذنبى ؟ أنت تعرف أننى مخطئة .

وأنى كنت ضعيفة .. غبية .. حمقاء

ولكن هل هى جريمة ؟ ومن يدرينى

أنك لم تخدعنى أبداً ؟

أوليس : نعم .. لقد خدعتك .

يولاند : (مذهولة) ماذا تقول ؟

أوليس : أوه ، كم كانت حياتي التعيسة هذه
معقدة بما فيه الكفاية !

يولاند : (بغضب) أنت خدعتني ؟

أوليس : (ببساطة) ألم تكوني تعرفين ؟

يولاند : وتجرو على أن . . . (مخاطبة نيكولاس)

كنت تعرف ذلك بالطبع ، طول الوقت
نيكولاس : لا تمثلى هذا الدور الآن ، دعك من
الذى مضى ، وابتلى من البداية .

أوليس : ربما كانت الذاكرة يا يولاند التي
احتفظت فيها بهذه المغامرات التافهة
هى التي قتلتني .

نيكولاس : الذى قتلك يا سيدى هو طليقة المسدس
أوليس : لقد اختزنت في عقلي ذكريات دقيقة
عن كل هاتيك النساء .

يولاند : كل هاتيك النساء ؟ يا لك من ساحر
فتان !

أوليس : ذكريات بلا حب ، حيث تبدو هاتيك
النساء في أوضاع مشينة .

يولاند : أوه ، أرجوك ، أرجوك ألا تذكر
التفصيلات !

أوليس : لم أحتل فكرة لإنسان آخر يحمل في
عقله وجسده ذكرى مهيبة لامرأة
تنتمى لى .

يولاند : نيكولاس ، دعنا الآن !

أوليس : فى هـنـه الحـجـرات كـنت تـخـلـعـين
مـلابـسـك ، بـيـنـما كـان هـو يـنـظـر إـلـيـك . .

لقد رأى بشرتك فى بروتها ولونها
الشاحب ، ورأى أيضاً ما فوق الجيوب
يولاند : هل أنت مجنون ؟ لم أخلع ملابسى أمام
نيكولاس .

نيكولاس : لا تتواضعى إلى هذا الحد ، فسرعان
ما يراك الله عارية . . بنظرات ملوها
السأم .

أوليس : وخلعت كل شيء . وألقى بنفسه
فوقك .

يولاند : كن هادئاً !

أوليس : ألم يكن هو عشيقك الأول ؟

يولاند : نعم ، وأقسم على ذلك .

أوليس : كنت تنامين هناك . . وكان هو

يولاند : أستحلفك بالله أن تهدئ نفسك .

أوليس : أهلى نفسى ؟ وهل يأخذ الرجل الهادئ

مسلحاً ويطلقه على نفسه ؟ وأى عواطف

مخيفة لفظتها شفتاك وأنت معه ؟ هدى

نفسك ؟ كيف تقولين هذه الكلمات

بغم تمرغ فوق جسد رجل آخر ؟ . . .

كان ينبغي على أن أقطع شفتيك قبل

أن أقتل نفسى .

هذا الغضب العنيف والمزير الذى صبه أوليس

على الشرخ الكبير فى حائط الزواج أو الهوة السحبية

بين الزوجين ؛ هذا النوع من الغضب الذى رأيته فى «مجهولة أراس»

هو نوع الغضب الذى سبق أن وجدناه عند

سالكرو بسدد إحساسه بالانفصال عن الله . وهو

الانفصال الذى رأى سالكرو أنه العلامة المميزة

لمصرنا الحاضر . . انفصال لا بالطلاق ولكن بالموت

فانسان عصرنا وحيد أعزب غربت شمس حياته

وأصبح من العسر عليه أن يحدق فى شمس غاربة ،

والحرية التى كان يتشوق بها بالأمس أصبحت اليوم

لا أقول حرية الخطيئة والخطأ ، بل حرية الإحساس

باللاجئ واللامعنى . . حرية الإنسان الذى عمش

فى الفضاء . . حرية انعدام الوزن . وهذا ما عبر عنه

أوليس فى نهاية المسرحية بقوله : «يا للأسف ، لقد

انطلقت الرصاصة ، ولم تعد هناك قوة فى الوجود

تستطيع أن توقفها ، والله نفسه لا يستطيع أن يوقفها

نعم ؛ الإنسان حر فى تصرفاته ، ولكن حرية

التصرف هذه التى يعبث بها الإنسان ، هى الحرية

الوحيدة التى يلهو بها الله ! . .

أجل ، كم هو عسر على الإنسان أن يعبر بحر

الحياة المتلاطم فى سفينة ليس عليها ربان . . . !

جلال العشرى

ليس الجيل الفاضب غاضبًا

● البطل الغاضب معلق بين طبقتين ، الطبقة المدممة التي يتحدر منها والطبقة الجديدة المتميزة التي أصبح تعليمه يؤهله للإنتهاء إليها ، وهو يحقر قيم الطبقتين معاً ، الأولى لفقرها ووضاعة شأنها ، والثانية لأنه يظهر في وسطها كما يظهر محدثو النعمة بين النبلاء .

● يقف الشباب الغاضب بالمرصاد لكل شيء من شأنه أن يعوق تطور الأفراد ، ويرفض السطحية في العلاقات الاجتماعية ، ويمكن احتجاجه على المجتمع لأنه يقطعه الحق في الاستمتاع ببعض أطايب الحياة بحجة أنها تتجاوز قدره الاجتماعي .

رسم — ليس عوض —



ا . مريدوك



ج . أوزبورن

يسود الأدب الإنجليزي المعاصر (في الخمسينات على وجه التحديد) اتجاه تعارفت الصحافة على تسميته بمدرسة الشباب الغاضب . واستقر في أذهان الناس في كافة أنحاء العالم بفعل الدعاية الصحفية أن جيل الخمسينات في إنجلترا قد استبد به الغضب . وذهب به كل مذهب . وترأى إلى أسباع المشتغلين بالأدب والمهتمين به أن الغضب قد عرف طريقه إلى الأدب الإنجليزي في شتى صورته وأشكاله الفنية . والتفتت أنظار العالم الأدبي في شبه ذهول إلى المتفجرات التي قذف بها «جون أوزبورن» المحوم صاحب المسرحية المعروفة «انظر إلى الوراء في غضب» : (١٩٥٦) في وجه المجتمع الإنجليزي المتحفظ الذي لا يجنح إلى الغضب بحكم المزاج والمران معاً ، ولا يحب الغاضبين لأنهم يقلقون راحته بسعيهم إلى الانقضاض على إحساسه بالأمان والاستقرار . وساعدت مسرحية «أوزبورن» . . « انظر إلى الوراء في غضب » بما تتضمنه من هجوم قاذع على كل مقلسات المجتمع الإنجليزي على تأكيد فكرة وجود مدرسة أدبية تنسم بالغضب بزعيمها «جون أوزبورن» ، وينتمي إليها

«ويسكر» ، و «بتر» و «شيللا ديلافي» في المسرح ، و «جون وين» ، و «كنجسلي أميس» ، و «جون برين» ، و «آلان سيلتو» ، و «توماس هيند» في الرواية ، و «فيليب لاركين» في الشعر ، إلى جانب غيرهم من الغاضبين بطبيعة الحال . ويميل بعض النقاد إلى إدراج «صامويل بيكيت» ، و «أيريس ميردوك» إلى قائمة الغاضبين ، واستقبل فريق من الناس في نشوة واضحة إنتاج هذا الجيل الأدبي ، كما استقبله فريق آخر بحفاء ظاهر ، في حين وقف فريق ثالث منه موقف المتفرج المحايد الذي يستعرض أحداث الحياة دون تحزب .

وسأسمى في هذا المقال أن أبين بعض النقاط الهامة فيما يتعلق بأدب الجيل الغاضب في إنجلترا المعاصرة عن طريق عرض آراء طائفة كبيرة من النقاد فيه . وتتلخص هذه النقاط فيما يلي :

(أولاً) أنه من الخطأ كل الخطأ أن نتوهم أن هؤلاء الكتاب جميعاً يشتركون في اتجاه فكري أو سياسي أو أدبي واحد . وأن وجود بعض أوجه



ج . واين



ك . اميس

الشبه بينهم لا يغني بحال من الأحوال انتهاءهم إلى مدرسة أدبية أو فكرية واحدة .

(ثانياً) أن هذا الجيل الذي يوصف بالغضب قد يكون ساعطاً على بعض الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية العفنة في إنجلترا المعاصرة ، ولكن سخطه لا ينبغي أن يعمينا عن الكثير من مظاهر المحافظة الأدبية والفكرية . ويدعوني هذا إلى أن أقول إن الغضب لم يعرف طريقه بعد إلى الرواية الإنجليزية المعاصرة .

(ثالثاً) أن موقف النقد من أدب هذا الجيل أبعد ما يكون عن الاجماع ، ولا حتى عن الاتفاق فمنهم المادح الذي يتحمس له كل التحمس مثل «كارل بود» ، ومنهم القادح الذي يناسبه العداوة مثل «سومرست موم» ومنهم كذلك من ينتهج سياسة الحيدة بين غلاة المادحين وغلاة القادحين مثل «ستانلي إدجار هيان» ولهذا ينبغي علينا وسط هذا الضباب الكثيف الذي يحجب الرؤية عن تضارب آراء النقد أن نستطلع جليلة الأمر بأنفسنا دون أن نسمح لأحد أن يفكر ويحكم نيابة عنا .

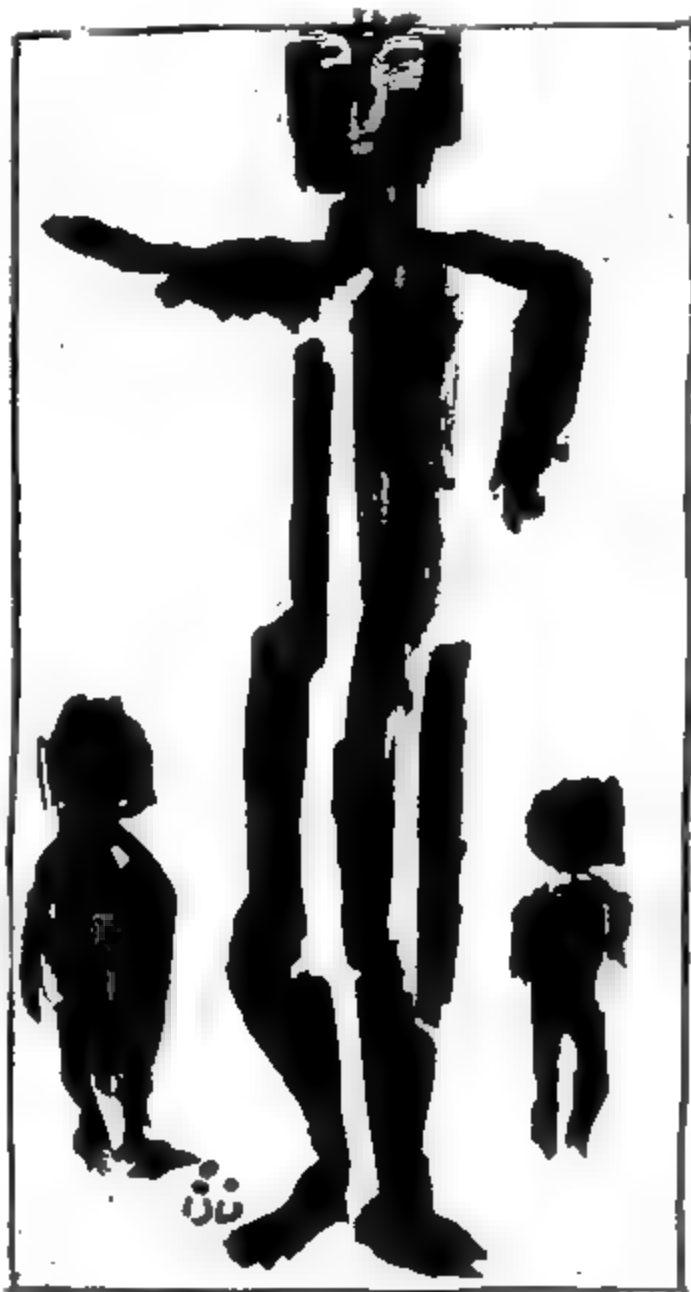
يقول «كارل بود» ، أحد المشايخين لأدب الخمسينات في مقال له نشرته مجلة «كوليدج إنجليش» (أبريل ١٩٥٩) إن أحداً لا يعرف على وجه التحديد كيف بدأت ما اصططلحت الصحافة على تسميته «مدرسة الغضب» في إنجلترا . ويسوق «كارل بود» ثلاث نظريات يفسر بها نشأة هذه المدرسة الأدبية . وتذهب أولى هذه النظريات الثلاث إلى أن «كولين ويلسون» هو أول من أرسى أسس هذه المدرسة عندما أصدر كتابه المعروف «الغريب» الذي جعل منه «كولين ويلسون» رمزاً لنفسه وجيله من المفكرين الإنجليز الشبان . ويرز كتاب «الغريب» صورة المفكر الإنجليزي الشاب

التي يعيش فدحة موحشة ويشعر بالمرارة الاجتماعية .

وتذهب النظرة الثانية إلى أن الإذاعي الجري الناجح «ودرو وايات» هو أول شاب غاضب يضع اللبنة الأولى في صرح الغضب الإنجليزي المعاصر . ويرفض «كارل بود» هاتين النظرتين . أما النظرية الثالثة التي تحظى بثقته وتأييده فهي تنسب نشأة مدرسة الغضب إلى شخصية «جيمي بورتير» بطل مسرحية «جون أوزبورن» «انظر إلى الوراثة في غضب» .

وهو شاب وصفه أحد النقاد بأنه لا يتكلم ، بل يعوى ، وهو ساعط كل السخط يصب جام غضبه على شتى المؤسسات الإنجليزية ، فالنظام الملكي ، في نظره ، لا يعمو أن يكون مهزلة تدعو إلى السخرية ، كأن الكنية لا تمد وأن تكون زيفاً يبعث على الاستهزاء .

ومحنة «جيمي بورتير» النفسية هو أنه يشعر شعوراً دائباً بالمرارة الاجتماعية التي ترجع إلى إحساسه العميق بوضاعة شأنه الطبقي . وينقص هذا الإحساس عليه حياته . ويشغل «جيمي بورتير» ، الذي ينحدر من أصل معدم فقير ، بعد تخرجه من الجامعة ببيع الحلوى في أحد الأكشاك . وتتلخص عقدة هذا الشاب الساخط أبداً في أنه متزوج من فتاة تنتمي إلى طبقة أرفع من طبقة في مكانتها الاجتماعية هي الطبقة البورجوازية . ويصب «جيمي بورتير» جام غضبه على زوجته ، لا لأنها تعابره أو تستثيره ، بل لاعتراض أهلها على زواجهما منه ، ولإحساسه المفرط بالنقص الطبقي والاجتماعي . فلا غرو إذا رأينا أن حديثه الصاخب في طول الرواية وعرضها لا يشتمل على شيء غير استهزائه المتصل بكافة القيم البورجوازية ولكن «كارل بود» يرى أن أبطال الرواية الإنجليزية المعاصرة لبسوا على درجة «جيمي بورتير» من الغضب . وهو في هذا الصدد يقول إن توفر عنصر الدعابة والفكاهة الواضحة في أدب «كنجسلي أميس» يخفف من حدة غضبه ، ويولد الكثير من حنقه . ويعتبر «كارل بود» أن «رينشارد هوجارت»



لم تكن تحلم بالحصول عليها في يوم من الأيام :
فكثير من المال يملك في يومنا الراهن أجهزة التلفزيون
ومسارات خاصة قديمة ، فضلا عن اتساع رقعة الفقراء
الذين يواصلون دراساتهم الجامعية بفضل جسد
واجتهادهم بصورة لم يسبق لها مثيل في تاريخ
بريطانيا على الإطلاق .

ويقارن «ريتشارد هوجارت» في هذا المقال
بين ظروف الطبقة العاملة في الحاضر وظروفها في
الماضي . ففي الماضي كانت هذه الطبقة أسرة
ظروفها الاجتماعية الأسيرة السيئة : أما في منتصف
القرن العشرين فقد تحسنت هذه الظروف بشكل
ملحوظ لم تشهد الطبقة العاملة في أي وقت من
الأوقات : ومن العجب العجيب أن ظروف هذه

مؤلف كتاب «فوائد الإلمام بالقراءة والكتابة»
(١٩٥٧) هو واضح نظريات هذه المدرسة .
وسواء كان «هوجارت» مشرع هذه المدرسة
الأدبية التي تطلق الصحافة عليها اسم «مدرسة الشباب
الغاضب» أم لا ، فالذي لا شك فيه أنه لا سبيل إلى
فهم الخلفية الاجتماعية لأدبهم إلا بالرجوع إلى هذا
السجل الهام الذي يؤرخ فيه هوجارت للأوضاع
الاجتماعية في الخمسينات في بريطانيا المعاصرة .
وخاصة لأن «هوجارت» ينتمي إلى نفس الأصل
البروليتاري المعدم الفقير الذي ينتمي إليه أبطال
الروايات الغاضبة ، واستطاع «هوجارت» ، شأنه
في ذلك شأن هؤلاء الأبطال ، مواصلة دراسته
بجامعة «ليدز» نتيجة حصوله على إجازة دراسية
مكافأة له على جده واجتهاده :

ويتضمن جانب من كتاب «هوجارت» فوائد
الإلمام بالقراءة والكتابة ، سيرة حياة المؤلف نفسه ،
وفيه يروي ظروف نشأته الفقيرة وتربيته وتعليمه في
إحدى المناطق القريبة من مدينة «ليدز» . ويحكي
لنا «هوجارت» سيرة حياته بفهم ووعي وإدراك
وموضوعية تنأى به عن الاستسلام للعواطف المائعة
الرخيصة . ويعرض الجانب الآخر من الكتاب تحليلا ثقافيا وأدبيا
لدور الذي تلعبه وسائل الإعلام الحديثة والفنون التي
تروق في أعين عامة الناس في إشاعة ضحالة الفكر بين
الطبقات الهالكة . كما أنه يعرض لأثر التلفزيون
الرخيص الفسار ولتفاحة مصف المساء التي يقرؤها عامة
الفقراء في نهم شديد .

ويشرح «ريتشارد هوجارت» في مقال له
بمعنوان : «التغير الطبقي والثقافي في إنجلترا في
منتصف القرن العشرين» طبيعة التغيرات الاجتماعية
الهائلة التي طرأت على تركيب المجتمع الإنجليزي منذ
الثورة الصناعية في مطلع القرن التاسع عشر ، فقد رأت
الطبقة العاملة في الخمسينات رخاء وازدهارا وارتفاعا
في مستوى معيشتها منقطع النظر في تاريخ إنجلترا ،
وهي تتمتع الآن بالكثير من أطيب الحياة التي

الطبقة في الوقت الحاضر قد أصبحت أكثر ضيقاً واتساعاً في آن واحد . هي أكثر اتساعاً من حيث أن الكثير من أبناء هذه الطبقة العاملة يستطيع بالذكاء والاجتهاد ما أن يتسلق السلم الاجتماعي ، الأمر الذي دفع البعض إلى القول بأن المجتمع الإنجليزي المعاصر قد أصبح خلواً من الفروق الاجتماعية واختفت منه الطبقات . وكانت نتيجة هذا أن اتسعت رقعة الطبقة المتوسطة بمن يفد إليها من البروليتاريا المحتلة والبورجوازية الصغيرة المحتلة . ولكن الغريب في الأمر أنه يقابل هذا الاتساع في الفرص الاجتماعية الذي لم يسبق له نظير ، تضيق شديد في هذه الفرص يبلغ حد الاختناق من الناحية الأخرى لأن هؤلاء الأذكىاء المتهدين من أبناء الطبقة العاملة والبورجوازية الصغيرة أصبحوا يكونون طبقة جديدة مغلقة على نفسها توصلد بابها في وجه غير هامن غير المحظوظين من الناس : ويسمى « هوجارت » هذه الطبقة الجديدة « بالميرتوكراسي » أي « الطبقة المتميزة عن جدارة واستحقاق » : ولكن عطف « هوجارت » على « الميرتوكراسي » ، بحكم انتهائه إليها ، يقابله هجوم شديد من جانب بعض الأدباء عليها مثل « سومرست موم » و « ج . ب . بريستلي » . فسومرست موم يقول إن الأبطال الغاضبين ليسوا سوى جماعة من الشباب الأفاق الأتاني الوصول المتمرد على الأوضاع القائمة ، لا حياً من جانبه في الإصلاح الاجتماعي ولكن رغبة في الحصول على أكبر قدر ممكن من المنافع والمغانم .

ويقول « استانلي إدجار هيمان » في مقال نشرته « كوليدج إنجليش » إن ظهور أدب الغاضبين يرجع إلى فشل دولة الرفاهية في بريطانيا المعاصرة في تحقيق المساواة الحقة وحل كافة المشاكل الاجتماعية . ويؤكد « هيمان » ما يردده غيره من النقاد وهو أن أبطال روايات هؤلاء الروائيين الغاضبين ينتمون من

الناحية الاجتماعية إلى أصول بروليتارية أو بورجوازية صغيرة . ويرتقى هؤلاء الأبطال السلم الاجتماعي بفضل ما يصيبونه من تعليم توفره لهم الدولة على نفقتها في إحدى جامعات الأقاليم المحلية المبنية بالطوب الأحمر ، نظراً لما يتصفون به من ذكاء مقترن بالجد والاجتهاد . والبطل الغاضب معلق بين طبقتين : الطبقة المعدمة التي ينحدر منها والطبقة الجديدة المتميزة التي أصبح تعليمه يؤهله للانتماء إليها . فلا غرو إذا رأينا يحتقر قيم الطبقتين معاً . فهو يحتقر الأولى لفقرها ووضاعة شأنها كما أنه يحتقر الثانية لأنه يظهر في وسطها الجديد كما يظهر محدثو النعمة بين النبل ذوي المجد العريق .

ويلفت « هيمان » نظرنا إلى أن النوى الذي أحدثه ظهور الشباب الغاضب في المسرح الأدبي لا ينبغي أن يجعلنا ننسى محافظة هؤلاء الأدباء ، وأنهم تقليديون أساساً لإنشائهم الروائي . ويرى « هيمان » أن الناس لم يسيئوا فهم أية حركة أدبية مثلما أساءوا فهم أدب الغاضبين . فالجميع يتحدث عن ثورتهم دون أن يتنبه أحد إلى موقفهم الشديد المحافظة فيما يتعلق بالشكل الأدبي الذي اختاروه للتعبير عن أنفسهم وينحو « ستانلي إدجار هيمان » على « سومرست موم » باللائمة لفشله في ملاحظة ما في رواية « جيم المحفوظ » لكنجلى أميس من محافظة أدبية ظاهرة . فهذه الرواية تمثل عودة إلى تقاليد الرواية الكوميديّة كما كانت تكتب في القرن الثامن عشر .

ويرى « هيمان » أن ثورة الشباب الغاضب تلخص في حقيقة الأمر في تمرد على تكنيك الرواية الحديثة كما تمارس المدرسة المعروفة بمدرسة « الحساسية » تارة و « تيار الشور » تارة أخرى التي يزعها « بروس » و « جويس » و « فرجينيا وولف » .

ويضيف « هيمان » أن الشباب الغاضب ، إذ يرفض هذا الضرب من الإنشاء الروائي يعود بالرواية الإنجليزية المعاصرة إلى الطريقة التي كان يكتب بها رواد الرواية الإنجليزية العالقة على الإطلاق من أمثال « ديكنز » ، و « ترولوب » و « فيلدنج »

و «سموليت» : ويعتقد «هيان» أن «أبريس مردوك» تتميز عن سائر الغاضبين بأكثر قسط من الموهبة الكوميديّة التي تتمثل بجلاء في رواية «تحت الشبكة». ويقول «هيان» إن رواية «تحت الشبكة» تتضمن إحياء «البيكاريسك» (أى الأدب الذى يعالج مغامرات الصعاليك والأوغاد) فى الرواية الإنجليزية المعاصرة.

• • •

قلنا إن الأذكياء المحتهدين من أبناء الطبقة العاملة والبورجوازية الصغيرة فى المجتمع الإنجليزى المعاصر أصبحوا يشكلون طبقة جديدة لها امتيازاتها الاجتماعية هى ما اصطلح «ريتشارد هوجارت» على تسميته بـ «المروتوكراسى». وقلنا كذلك إن ظروف الطبقات الفقيرة فى إنجلترا اليوم قد أصبحت أكثر اتساعاً وأكثر ضيقاً فى آن واحد. فبالرغم من الاتساع المطرد فى طبقة «المروتوكراسى» فإنها حتى الآن لا تمثل أكثر من ٢٠٪ من مجموع السكان ومعنى هذا أن ٨٠٪ منهم محرومون من التمتع بامتيازات هذه الطبقة الجديدة. فضلاً عن أننا رأينا كيف يناصب «ريتشارد هوجارت» العداء لوسائل الإعلام الحديثة لما تتضمنه من ضحالة وتفاهة واضحة شائنة. ولا شك أن الشباب الغاضب يشاركه هذا العداء لوسائل الإعلام الحديثة وأنه يعكس هذا العداء فيما ينتجه من أدب، كما أن هذا الشباب الغاضب يصور فى أدبه تحطيم الأذكياء والمحتهدين من أبناء البروليتاريا والبورجوازية الصغيرة للحواجز الطبقيّة التي تعترض طريقهم. فروايات «كنجسلى أميس» و «جون وين»، و «جون برين» تعالج التحولات الاجتماعية الخطيرة التي نظراً على تركيب المجتمع الإنجليزى الآن.

وفى عام ١٩٥٨ أصدر مجموعة من الشباب الغاضب كتاباً بالغ الأهمية بعنوان «تصريح» يعتبره

النقاد بمثابة «بيان» أو «مانيفستو» الشباب الغاضب لأنه يتضمن آرائهم فى الأدب والمجتمع والحياة. ويحتوى هذا الكتاب على مجموعة من المقالات كتبها «جون أوزبورن»، و «كولين ويلسون»، و «دوريس لسنج»، و «جون وين»، و «كينيث تينان»، و «بيل هوبكنز»، و «لينساي أنلرسون»، و «ستيوارت هولرويد». وتتضمن هذه المقالات اعتراض بعض الشباب الغاضب على ما لا يروق له فى شئون المجتمع، وإلى جانب «تصريح» تجد أفكار الشباب الإنجليزى الغاضب تعبيراً لها فى كتاب «اقتناع» (١٩٥٨)، وفى بعض المجلدات والدوريات الأدبية «كالنيو ديزونور» و «نيفر سنى آند ليفت ريفيو».

وفى مقال له منشور فى مجلة «الفصلية السياسية الغربية» (يونيو ١٩٥٩) تحت عنوان : «سياسة الشباب الغاضب فى بريطانيا» يناقش «مورتون كروول» آراء الشباب الغاضب فى السياسة. ويعرض «كروول» لأربعة كتب إنجليز معاصرين تتراوح آراؤهم فى السياسة بين اليسار والوسط هم «كنجسلى أميس»، و «جون وين»، و «جون أوزبورن». يقول «كروول» إن هؤلاء الكتاب كانوا صبية صغاراً قبل الحرب العالمية الثانية، وأنهم لم يصبحوا كباراً إلى الحد الذى يفهمون منه العالم فى رضى ونفج وإدراك إلا بعد أن وضعت هذه الحرب أوزارها. ومعنى هذا أن وجدانهم لم يكتمل إلا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. ويعترض هؤلاء الكتاب الأربعة بدرجات متفاوتة لفتاة على تركيب المجتمع الإنجليزى فى الخمسينات من القرن العشرين لأنه تركيب كره ينطوى على كثير من المظالم. ويتوصل هؤلاء الكتاب إلى إظهار ما يعتدل فى نفوسهم من سخط عن طريق تصوير شاب غاضب تلقى تعليمه الجامعى فى ظروف مائة سيئة قد تستمر فى ملاحظته حتى بعد التخرج. ويرى «مورتون كروول» أن الصراع الذى يدور رحاء فى إنتاج هؤلاء الكتاب الأربعة هو صراع بين الفرد كفرد وبين المجتمع الذى يعيش فيه.

وفي نظر «مورتون كروول» أن النقد الاجتماعي الذي يحمل الشباب الغاضب لواءه يشكل أهم وأكبر جانب من تمردهم . ويتخذ الاعتراض على الأوضاع الاجتماعية في أدبهم أربعة مظاهر . (أولاً) مناصبة العداء للجسود الطبقى والحواجز الاجتماعية لما يتطوى عليه هذا من ظلم . ويتمتع معظم هؤلاء الغاضبين بقدر من التعليم يؤهله للارتفاع عن مصاف الطبقة الفقيرة التي ينحدر منها . وبحس هؤلاء الشباب بضياغ هويته في المجتمع نظراً لعدم إحساسه بالانتماء إلى أية طبقة من طبقاته . ويتوقع هذا الشباب من المجتمع الذي يعيش فيه أن يحقق له هوية تمشي مع ما يصبو إليه من تحقيق الذات . (ثانياً) يرفض الشباب الغاضب العلاقات الرسمية والروابط التنظيمية . ونرى في «أميس» بالذات حساسية خاصة فيما يتعلق بخواء التنظيمات الرسمية . وكذلك يفضح «أميس» في أدبه علوى العلاقات الخاصة غير الرسمية التي تفضي إلى الفساد في الحكم الخفي ، وتبعية المرموس الذليلة لرؤسائه في الأوساط الأكاديمية . (ثالثاً) يعالج «كنجسلي أميس» و«جون برين» أكثر من غيرهما من الشباب الغاضب عدم الطمأنينة والاستقرار الاقتصادي وضعف الدخول اللذين يعاني منهما أبناء الجيل الذين ينتميان إليه . (رابعاً) لم يعد الهاضي عامة ، والهاضي القريب خاصة أي إغراء هؤلاء الشباب أو أي أثر فيه . ولهذا نراه رغباً في قسم كل صلة تربطه بالماضي . ويتجلى هذا في قول «جيمي بورتر» بطل «انظر إلى الوراء في غضب» إنه لم تعد هناك قضايا يحاربون من أجلها . وكذلك يرفض بعض أبطال «جون وين» المبادئ الراديكالية والأفكار الأدبية التي سادت المجتمع الإنجليزي في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين .

ويقف الشباب الغاضب بالمرصاد لكل شيء من شأنه أن يعوق تطور الأفراد . ويرفض السطحية في

العلاقات الاجتماعية . ويحتقر الشباب الغاضب كل شيء يبعث على الملل ، أو يقلل من حدة شعور الإنسان وقدرته على الفعل ورد الفعل في البيئة التي يعيش فيها . وهو يملن احتجاجه على المجتمع لأنه يفسط الحق في الاستمتاع ببعض أطايب الحياة بحجة أنها تتجاوز قدره الاجتماعي .

ويتحدث «مورتون كروول» في ختام مقاله عن خلو أدب الشباب الغاضب من أي مضمون سياسي حقيقي بالرغم مما يبدو عليه هذا الأدب من ممالأة لليبرالية . ففي نفس الوقت الذي نرى فيه أن هذا الشباب يدعو لليبرالية كما يتجلى في مطالبتهم للمجتمع أن يقف نفسه على خدمة الأفراد رغبة منهم في تحرير الفرد من قيود المجتمع وضغوطه ، نجد أن ما ينتجونه من أدب يظهر حماساً فاتراً ودفاعاً تقيض منه الحياة لقضية الاشتراكية .

• • •

وفي نفس العدد من مجلة «الفصلية السياسية الغربية» يناقش «ايوجين بيرديك» جماعة «الكواسر» (البيتس Beates) الأمريكية ، وهي الحركة الأدبية التي تقابل في العالم الجديد حركة الشباب الغاضب في العالم القديم . ويحمل «ايوجين بيرديك» حملة شعواء على جماعة «الكواسر» الأمريكية التي نشأت في مدينة سان فرانسيسكو ثم انتشرت بعد ذلك انتشاراً ، يرى «بيرديك» أنه محدود ، في غيرها من البلاد الأمريكية . ويعبر «بيرديك» عن احتقاره العظيم لهذه الجماعة ، فهي ، في نظره لا تعدو أن تكون حفنة قليلة من الشباب المتميع ، وبضيف «بيرديك» أن حركة «الكواسر» الأمريكية تذكرنا بالوجودية من ناحيتين : (١) التشكك في العلم . (٢) القلق الذي يساور أفرادها .

ويسخر «ايوجين بيرديك» من هذه الحركة المعاصرة في أمريكا ، ويرى الداعين لها بالانحلال الخلقي الذي ليس له نظير . «فالكواسر» — على حد

تعبيره — يسعون « لمعرفة النفس » ، وهم يتوسلون إلى معرفة النفس بالافراط في ممارسة الجنس وإدمان المخدرات والانتشاء بأنغام موسيقى الجاز . وعندما يصل أحدهم إلى حالة الانتشاء ، يخيل إليه ، أنه قد تظاهر ، وأصبح « مسيحاً » آخر لا حد لرقته واشفاقه . يفهم كل شيء . ويغفر كل شيء .

ونحن هنا « ابوجين بيرديك » في مقاله من الخطر الكامن في حركة « الكواسر » الأمريكية فيقول إنه بالرغم من أن عدد المنتسبين إلى هذه الحركة محدود للغاية ، فضلاً عن أنه يتكش في اطراد بعضي الزمن ، إلا أن جذب الحياة الروحية المعاصرة ، وما يشوبها من أسن وملل قد خلق جواً نفسياً من شأنه أن يزين للناس العطف عليها ويغريهم بالميل إلى ما تدعو إليه درن الاشتراك الفعلي فيها .

ولكن سخط « ابوجين بيرديك » ، على أية حال ، على جيل « الكواسر » الأمريكي لا يقاس بسخط « مالكولم برادبرى » على « جيل البنجر » الذى ينحدر الشباب الغاضب منه ، ففي مقال كتبه « برادبرى » بعنوان : « جيل البنجر » مذكورة في تاريخ الفكر الإنجليزى ، نشرته مجلة « تكساس كواترلى » (١٩٦٠) نراه يتبع أصل حركة « الشباب الغاضب » وظروف نشأتها . يقول « برادبرى » إن حركة الشباب الغاضب في إنجلترا المعاصرة ، التى تقابل جيل « الكواسر » الأمريكى ، بدأت في الظهور أثناء الحرب العالمية الثانية . وتكونت في هذه الفترة جماعة يصفها « برادبرى » بجماعة الأدعياء ، من أشباه الأدباء والفنانيين .

ويتحدث « برادبرى » عن هذه الحركة الأدبية بأسلوب يتم عما يتمل في نفسه من ازدراء عميق لما فيقول إن الواحد من هؤلاء الأدعياء كان يحلو له أن يتصور أنه سيكتب في يوم من الأيام رواية شائعة أو بحثاً فلسفياً عميقاً يقيم به الدنيا ويقعدها . ولكن شيئاً

من هذا القليل لم يحدث . ولم يقض هؤلاء الأدعياء أن ينتجوا شيئاً ذا بال على الإطلاق . ولا يعدوا ما كتبوا من أدب النزر اليسير ، بل إن معظم هذا النزر اليسير طواه النسيان لأنه لم ير طريقه إلى النشر . ويعتبر « برادبرى » أن نشر كتاب « الغريب » لكولين ويلسون ، بالإضافة إلى كتابات « ستيوارت هولرويد » و « بيل هوبكنز » هو الأثر الوحيد ذو البال الذى اشترك به « جيل البنجر » في الحياة الأدبية الإنجليزية المعاصرة .

ويرى « مالكولم برادبرى » « جيل البنجر » بأشع التهم ، فهو يتهمة بالكسل المفرز تارة ، وبالفاشية والحياة تارة أخرى . ويقول « برادبرى » إن أهم ما يميز هذا الجيل هو إحساسه بالغربة عن مجتمعه ، وبأنه طريد هذا المجتمع ، وهو إحساس لا يختلف في شيء عن إحساس جيل « الكواسر » الأمريكى .

ويرى « برادبرى » أن الجيل الغاضب في إنجلترا المعاصرة ينحدر من « جيل البنجر » . ويشرح لنا « برادبرى » أصل هذه التسمية الغريبة فيقول إن أفراد هذا الجيل كانوا يعملون أثناء الحرب العالمية الثانية في جمع محصول « البنجر » لصناعة السكر لمدة بضعة أسابيع ، ويقاضون على عملهم هذا أجوراً كبيرة مرتفعة يعيشون عليها طوال العام . وفي نظر « مالكولم برادبرى » أن أثر « جيل البنجر » في الحياة الفكرية الإنجليزية لم يكن مشرفاً بحال من الأحوال ، بل هداماً مدمراً يشيع الفرقة في النفوس كما كانت الكراهية المشبوبة لإنجلترا ولكل ما هو إنجليزى تؤلف بين قلوب هذا الجيل . فإن الواحد منهم يحمل الموجدة للآخر . وعندما استشعروا أن هذه الموجدة لا تكفى لأن تملأ قلوبهم السوداء المتعطشة للحقد بدءوا بمقتون أنفسهم . ويرى « برادبرى » أن جيل الشباب الغاضب في إنجلترا

المعاصرة التي ينحدر من «جيل البنجر» يصب
سخطه على «دولة الرفافة» لأنها تطور مواهبه ثم
لا تستفيد من هذه المواهب كما ينبغي لها أن تستفيد .
ويلفت «برادبرى» نظرنا إلى وجوب عدم الخلط
بين «جيل البنجر» وخلفه «جيل الشباب الغاضب»
فوجود بعض الشبه بين الجيلين لا يعنى تطابقهما في
الفكر والمزاج بحال من الأحوال . ويتميز جيل
الشباب الغاضب في نظره بزعمة متممة «بيوريتانية»
وتضييق الخناق على النفس وشهواتها . وهى زعرة
لم يكن لها وجود بين أسلافهم من «جيل البنجر» .
ويقارن «برادبرى» بين موقف المفكرين الإنجليز
الشجاع في الثلاثينات من هذا القرن عندما تصدوا
في نبل وإيثار وتضحية لعدوان الفاشية الهتلرية على
بلدهم وبين موقف «جيل البنجر» الحسيس الخائن
من هذا العدوان . ويسترسل «برادبرى» في اتهام
هذا الجيل بأبشع التهم ، فيلمغهم بالنفالة والجبن
والكسل معاً . ويعرض لجبنهم الحسيس فيقول إنهم
كانوا يفعلون كل ما فى وسعهم للهرب من شرف
الخدمة العسكرية . فيتظاهر البعض بالشنود الجنسى
وعدم اللياقة النفسية . وينضم البعض إلى جماعة
«مترضى الفسير» الذين يمتنعون عن أداء واجبهم
الوطنى بزعم أنهم يحبون السلام ويكرهون الحرب ،
كما يتخذ البعض مواصلة الدراسة والاستعداد
للامتحانات ذريعة يهربون بها من هذا الواجب .
ويضرب «برادبرى» مثلاً على مبلغ تكاسل هذا
الجيل المقزز فيقول إن أحد المنتمين إلى «جيسل
البنجر» — ظل راقداً فى فراشه لا يبارحه لسبعة
شهور متصلة ، وإنه كان يعيش طوال هذه الفترة
على البقول وشرب اللبن الذى لم يكن يدفع ثمنه ،
بل لقد بلغ به الكسل مبلغاً جعله يترك زجاجات اللبن
الفارغة تراكم من حوله فى أكوام دون أن يعنى
بترتيبها أو التخلص منها .

ويعترف «مالكولم برادبرى» لجيل «البنجر»
بالاحتفال بالثقافة العامة إلى أبعد الحدود وبالانصراف
إلى القراءة المثمرة الجادة ، بالرغم من شدة انحلاله
وتفسيخه الأخلاقى . ويرى «برادبرى» أن هذا
الجيل ينحدر من الفلاسفة الألمان الذين يؤمنون بتجاوز
العالم الفيزيقي المعروفين باسم «أصحاب الفلسفة
المتعالية» كما أنه مدین بالفضل «لهربرت سبنسر»
و«وليم موريس» ، و«د. ه. لورنس» ويصف
«برادبرى» مزاج هذا الجيل الشاذ بأنه يستعذب
الفقر ويستويه لإدمان المخدرات والفجور والانحلال
والخروج عن المجتمع . ورغم هذا كله ، يشعر أبناء
هذا الجيل بأن كرامتهم موفورة وبأن وقارهم عظيم ،
بل بتفوقهم على غيرهم من الأجيال . ويضيف
«برادبرى» أن بعضهم قد انتحر ، وأن بعضهم
أصابته لوثة وسار الباقون منهم فى تيه من الفوابة
والادمان والاتجار بالصور الفاضحة أو الأدب
المكشوف .

ولعل أهم جانب فى مقال «مالكولم برادبرى»
عن «جيل البنجر» ما يذهب إليه من أن بعض
الأدباء المنتمين إلى هذا الجيل استطاع أن يقطع
صلته به ، وأن ينظر إلى ما يقوم به هذا الجيل من
نشاط فى حياد وموضوعية . ومن الأدباء الذين قطعوا
صلتهم بهذا الجيل «فيليب كالوا» ، و«ألان
سيلتو» ، و«نوبل وودين» . ويسخر القصصى
والروائى «أنجوس ويلسون» فى مجموعة قصصه
القصيرة «بعيداً بعض الشيء عن الخريطة» من
«جيل البنجر» . ولكنه يميز بين هذا الجيل وبين
جيل «الشباب الغاضب» اللاحق له حتى لا يلتبس
الأمر على الناس فيظنوا أنه ليس هناك بين الجيلين
فرق .

وفي مقال كتبه «ديريك ستانفورد» بعنوان «الكواسر والشباب الغاضب» في مجلة «مينجين» التي تصدرها جامعة «ملبورن» الأسترالية، نرى هذا الناقد يبين أوجه الخلاف بين جيل الغضب الأمريكي المعروف باسم «الكواسر» وجيل الغضب البريطاني فالغاضبون الأمريكيون يتخلون من الشر وسيلة للتعبير عن أنفسهم : ويتكون «الكواسر» من مجموعة من الفوضويين الشعراء أمثال «ألان جينزبرج»، و«جيك كبرواك»، و«جريجوري كورسو»، و«كينيث ريكس ورث». أما جيل الغضب البريطاني فيخذ من الشر وسيلة للتعبير عن نفسه. وليس معنى هذا أنه ليس هناك بين الشباب الإنجليزي الغاضب شعراء. فجون وين، وكنجسلي أميس يقرضان الشعر، ولكن شعرهما أشد جفافاً من أسلوبهما النثري. وهما أكثر انطلافاً عند كتابة النثر عنهما عند كتابة الشعر. ولهذا يرى «ديريك ستانفورد» أن الشعر الأمريكي الغاضب يلقي استجابة بين الناس أكثر مما يلقاه الشعر البريطاني الغاضب. ويعزو «ديريك ستانفورد» هذا إلى أن الشعر الإنجليزي ليس غاضباً حقاً. فهو شعر ساخر مستهزئ لا يحرق من العاطفة بقدر ما يحوى من النقد. والرأى عنده أن الغضب الأمريكي يفوق الغضب الإنجليزي في حدته باستثناء «جون أوزبورن» بطبيعة الحال، الذي يرى «ديريك ستانفورد» أنه يفوق أقرانه في ثورته وشاعريته معاً. وينظر «د. ستانفورد» إلى «جون وين» و«كنجسلي أميس» على أنهما مصلحان. وأنه من الخطأ أن نظن أنهما ثوريان. ولا شك أن حديث «جون وين»، و«كنجسلي أميس» عن نفسيهما شاهد على تأكيد صحة ما يذهب إليه «ديريك ستانفورد» من رأى : ففي مقال نشره الناقد «بلوستون» في مجلة جامعة «ماساشوسيتس» بأمريكا، يتضح لنا أن «جون

وين» قد صرح في أثناء جولة له قام بها في الولايات المتحدة حيث ألقى سلسلة محاضرات في جامعاتها بأنه ليس غاضباً كما يحلو للصحافة أن تصوره. ومنه نعرف أنه لم يرفض هذه التسمية أو ينكرها في بادئ الأمر لأنه وجد فيها دعاية له من شأنها أن تجذب أنظار الرأى العام إليه. أما وقد التفت الناس إليه فيستطيع أن يعترف بأنه لا صحة مطلقاً لوصف الصحافة له بالغضب. فليس في أنظمة إنجلترا ما بلغ به السوء مبلغاً يدفعه إلى السخط أو الغضب، بل إن «جون وين» يثنى على «مجتمع الرفاهة» الإنجليزي ويمتدحه لما يوفره أمام المعلمين الأذكياء والمجهدين من فرص التعليم، كما أنه يوفر أمام الجميع العناية الطبية المجانية. فضلاً عن أن «كنجسلي أميس» يتعرف في ختام مقال له بعنوان «أصوات وحيدة في أدب الخمسينات» نشره بمجلة «انكونتر» الإنجليزية أنه لا يفتق بثق قدر ضيقه من إصرار الناس على سؤاله في تهكم وإلحاح للوقوف على أسباب غضبه. ويتضح من مقال «أميس» أنه لا يبدى ارتياحاً للصاق تهمة الغضب به.

وينبنا «ديريك ستانفورد» في مقاله «الكواسر والشباب الغاضب»، إلى حقيقة هامة فحواها أنه بالرغم من أن «جيمى بورتر» يعبر في «انظر إلى الورا» في غضب «عما يعمل في نفوس الطبقة العاملة والبورجوازية الصغيرة من أحاسيس وما ينتج بصورها من مشاعر، فإن هذا لا ينطوي بحال من الأحوال على أى تضامن أو تعاطف مع هاتين الطبقتين. ويؤكد لنا هذا الناقد أن «جيمى بورتر» يختلف تماماً عن أفراد هاتين الطبقتين : فهو يشبه الذئب الوحيد الذي لا يستطيع أن ينسجم مع المجتمع وأن يتأقلم فيه.

وفي نظر «ديريك ستانفورد» أن أدب الشباب الغاضب لا يروق في عين القطاع المتعلم من المجتمع

ولكنه يستهوى غير المتعلمين من الناس .
 ويعرض هذا الناقد « لكولين ويلسون » فيهمه « من
 طرف خفى بالجهل . فكولين ويلسون في كتابه
 « الغريب » يتحدث عن « برنارد شو » و « القديس
 فرانسيس من سالز » على أنهما متصوفان يتكونان
 من عجيبة واحدة . ويرى « ديريك ستانفورد » أن
 أدب « كولين ويلسون » يروق لغير المتعلمين الذين
 يرغبون في الظهور بمظهر من نال قسطاً كافياً من الثقافة .
 ومن بين كل الغاضبين نجد أن « ستيفارت هولرويد »
 هو المفكر الغاضب الوحيد الذي استطاع أن يحظى
 بتقدير « ديريك ستانفورد » وإعجابه ، وخاصة في
 مقاله الذي اشترك به في « مانيفستو » الشباب الغاضب
 المعروف باسم « تصريح » . ويقول هذا الناقد إن
 « هولرويد » أبعد ما يكون عن الغضب ، ويستدل
 بما كتب في « تصريح » على أنه مفكر ديني متأثر
 إلى أبعد حدود التأثير بالأفكار الدينية دون أن ينضوي
 تحت لواء أية كنيسة بالذات . وتعريف الحرية عند
 « هولرويد » تعريف يدل على الرغبة في تحمل
 المسؤولية والإثارة ، وليس على الرغبة في
 انتزاع الامتيازات . فالحرية في نظر « هولرويد »
 هي السيطرة على النفس .

وينكر « ديريك ستانفورد » أن الشباب الغاضب
 على ثقافة حققة ، كما أنه يشير إلى انصراف عامة
 الغاضبين عن الدين . فجون برين كاثوليكي في حين
 أن أدبه لا يعكس أي مظهر من مظاهر كثرته .
 ويلفت هذا الناقد نظرنا إلى أن الدين عند « كولين
 ويلسون » و « ميل هوبكنز » ليس ديناً صافياً أو
 صحيحاً ، فهو خليط من الدين ومن التشوف إلى
 الإنسان الأعلى . وبالرغم من أن « ديريك ستانفورد »
 يعرب عن سخطه على عامة إنتاج الشباب الغاضب
 الأدبي فإنه يعتقد أن ضحالة هذا الإنتاج لا ينبغي
 أن تدعونا إلى اليأس ، وأن هناك من بشائر الخير في

روايات « ميوريل سبارك » و « ايزوبيل إنجليش »
 ما يدعونا إلى الرجاء من مستقبل الرواية الإنجليزية
 المعاصرة .

• • •

ويقول « تشارلس جليكسبرج » في مقال له
 بعنوان « أدب الشباب الغاضب » نشره في « ذي
 كلورادو ريفيو » (ربيع ١٩٦٠) إنه الشباب
 الغاضب في إنجلترا المعاصرة أقل غضباً ممن سبقهم ،
 وإن غضبهم فائر بالمقارنة بالثلاثينات عندما كان
 السواد الأعظم من المفكرين الإنجليز الشباب يشر
 بإنجيل الماركسية . ويضيف « تشارلس جليكسبرج »
 أن جيل الغضب الأمريكي المعروف باسم « الكواسر »
 يفوق الشباب الإنجليزي المعاصر في غضبه ونزاعته
 إلى التدمير . ويرى هذا الناقد أن الشباب الإنجليزي
 الغاضب يختلف عن أقرانه من الأمريكيين في أنه
 ينزع إلى الاشتراك البناء في شؤون المجتمع .

ويفسر « تشارلس جليكسبرج » الخلفية
 الاجتماعية التي انبثقت منها أدب الشباب الغاضب فرد
 أن هذا الأدب ليس إلا مظهراً جلياً وتعبيراً واضحاً
 من عزم الطبقات الدنيا وتصميمها لزعزعة
 البورجوازية المتهاففة في طريقها وأخذ مكانها .

ويؤكد « جليكسبرج » أن هذا الشباب أبعد ما يكون
 عن الراديكالية أو الثورية ، وأنهم محافظون أساساً ،
 بل لأنهم « رجعيون » ، صحيح أن أدبهم يتضمن
 اعتراضاً من جانبهم على بعض المظاهر الاجتماعية
 الفاسدة كالادعاء والزيف الاجتماعي وخطب رجال
 السياسة الرنانة التي تستغل براءة الشباب وتحمسه
 ومثاليته الكريمة . ولكن هذا الاعتراض لا يعنى
 الثورة بحال من الأحوال . ويعمد الغاضبون إلى
 استخدام أسلوب ثرى أبعد ما يكون عن التألق
 والتزيق رغبة منهم في فضح الادعاء . وتتلخص
 رجعتهم الحقيقية في أنهم يرفضون ما تسعى إليه

دولة الرفاهة من تحقيق المساواة بين الناس ، فهذه المساواة ، في نظرهم ، تنهض على الظلم . ولا يعترض الشباب الغاضب على النجاح والامتياز . كل ما في الأمر أنهم يريدون أن يكون هذا النجاح والامتياز على أساس من الجدارة والاستحقاق . ويدل افتتاح هؤلاء الشبان بموضوع الزواج من طبقة أعلى الذي يتردد في أنحاء الكثير من أدبهم على مبلغ رغبتهم في التقدم الاجتماعي . ويؤكد لنا «جوفري جورو» بعد قراءته «لجيم المحفوظ» و «انظر إلى الوراء في غضب» أن عقدة هذا الشباب الموهوب الساخط تنلخص في حساسيتهم المرفهة وتطلعهم إلى الزيجات الاجتماعية المرتفعة .

ويلفت «تشارلس جليكسبرج» نظرنا إلى التشابه بين وجهة نظر هذا الشباب الغاضب وبين القيم السائدة بين الطبقات العاملة . فهم جميعاً يكرهون الدعايات السياسية الجوفاء ، ويمقتونها مقتاً ليس بعده مقت ، كما يمقتون لعب الساسة على نفمة الوطنية . ويستشهد «جليكسبرج» على ذلك بما جاء في «تصريح» وهو البيان الذي أصدره الشباب الغاضب ، فيقول إنه بالرغم من أن المشتركين في تحرير هذا الكتاب لا يتفقون فيما يذهبون إليه من آراء ، إلا أنهم يتخذون موقفاً سائداً يتلخص في عدم الالتزام . وهم ليسوا سعداء برفضهم للالتزام ، ولكن تشككهم في «اليوتوبيات» يدفعهم إلى رفضه دفعاً . ولهذا نراهم يقفون من الأحداث موقف النظارة الساخرين الذين يستملون تسليتهم منها وهم ينظرون إليها من عل .

ولا يستثنى «تشارلس جليكسبرج» من هذا الاتجاه العام نحو عدم الالتزام إلا كاتبين هما «ستيوارت هولرويد» و «كولين ويلسون» . ففي المقال الذي اشترك به «هولرويد» في تحرير «تصريح» نراه يلمز أن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحمل سلاحه

ليحارب المادية المتفشية حتى يثبت أركان الدين التي بدأت تتداعى ، كما أنه يصرح بأنه يقف صفاً واحداً مع الوجوديين المؤمنين بالدين ضد المادية والاحاد . وكذلك يعلن «كولين ويلسون» أنه لا سبيل إلى خروج الإنسانية من محنتها وإحساسها بخواء الحياة إلا عن طريق الإيمان «بتركيب ديني» يعيننا على محاربة الإحساس بعث الحياة ويؤكد لنا أن لها غاية وغرضاً . ولكن «تشارلس جليكسبرج» يعيب على «كولين ويلسون» أن أفكاره بصدد هذا التركيب الديني ليست غامضة فحسب ، بل مهوشة أيضاً . ويضيف «جليكسبرج» أن التزام «ستيوارت هولرويد» و «كولين ويلسون» بالحل الديني لا يمثل الاتجاه السائد بين الشباب الغاضب للذي ينصرف عن الدين ولا يحفل به في قليل أو كثير

وبشير «تشارلس جليكسبرج» إلى شيوع عنصر الفكاهة في روايات الشباب الغاضب كما تشهد بذلك روايات «كنجسلي أميس» . ويشيد هذا الناقد بمهارة هؤلاء الشباب الفائقة في استخدام عنصر الدعاية الساخرة التي تقرب أحياناً من «الكاريكاتير» وفي نظر «جليكسبرج» أن هذا الشباب ليس غاضباً بالفعل ، وأن تسميته بالغاضب تسمية مضللة ، فهو أقرب إلى خيبة الأمل التي يعقبها نفص الأحلام منه إلى الغضب . وبالإضافة إلى ما أسلفنا يجلس بنا أن نذكر في هذا الصدد أن بعض النقاد يشاركون «جليكسبرج» رأيه في أن تسمية الشباب الإنجليزي تسمية خاطئة بالرغم من شيوعها ، ومن بينهم الناقد «جلبرت فيلبس» في مقال له بعنوان «الرواية في يومنا الحاضر» منشور في كتاب «مرشد بيليكان إلى الأدب الإنجليزي» (العصر الحديث) .

ويرفض «جليكسبرج» أيضاً النظر إلى إنتاج الشباب الغاضب على أنه يمثل «حركة أدبية» ، فهو

« الكواسر » اللاأخلاقية ومن ميولهم العدمية . ويشك الجيل المعاصر في إنجلترا شكاً قوياً في سلامة المبادئ والمذاهب والقضايا العريضة . وهو يرفض أن يضالّه المظلون أو يخلدعه الخادعون . ومع ذلك فإن مثاليته تجد تعبيراً عنها في رغبة هذا الجيل في أن يشترك في مجتمع عضوي . أما جيل « الكواسر » الأمريكي فيقنع بأن يعيش لساعته فحسب في مجون واستهتار ، ويدافع عن كل طريق يصمم المجتمع ويلفقه بالمار .

رئيس عوض

لا يمثل في نظره غير « ظاهرة اجتماعية » ، أو « حالة نفسية » أو « موقفاً » ويرى « جليكسبرج » أن جيل الشباب الغاضب يميل إلى البناء أكثر بكثير من جيل « الكواسر » الأمريكي . ويقارن « جليكسبرج » بين الجيلين فيقول إن الشباب الإنجليز المعاصر يشبه « جيل الكواسر » في عدة نواح ، من حيث إحساسه بالغربة ، واهتمامه بالوجودية بعد إجراء بعض التغييرات فيها حتى تتفق مع المزاج الإنجليزى ، وفي البحث عن حل ديني لمحنة الإنسان . ولكن « جليكسبرج » يعتقد أن هذا الجيل يخلو من نزعات

المأساة ..

ورود العصر

ما هي المأساة ؟ افتقرت المأساة إلى التعريف المحدد الذي يحوز قبول جميع النقاد المعاصرين . وعلى الرغم من هذا نجد أن الحديث عن تدهور المأساة أو انتعاشها ما زال مستمر في مجلة تلو الأخرى أو في المقالات المتتالية والمحاضرات المستمرة . وهذا يدعو إلى التساؤل عن الغرض من هذه الأحاديث والهدف من هذه المناقشات . وعلى كل حال فسواء كانت المسرحية شيئاً يؤدي على المسرح أو لم تكن ، سواء أدرجها المؤلف تحت نوع معين من المسرحيات أو لم يدرجها ، فلن يكون من الصعوبة بمكان أن نحلل الشكل والمضمون لأي نوع من المسرحيات تحليلاً دقيقاً بدون أن نرجع إلى التعريف الذي يدور البحث عنه إلى الآن . وهو التعريف الذي يرجى منه أن يضع نسقاً لأنواع الدراما المختلفة مثل الكوميدي والتراجي كوميدي والكوميديا الهزلية أو « الفارس » . ويرى الناقد الفنى لجريدة « التايمز »

أن هذا الانشغال الزائد بمحاولة العثور على تعريف للمأساة هو البقايا الأخيرة للمقدمات المدرسية التي تميز بها النظام التعليمي . وارتفاع أرسطو بفن التراجيديا واعتباره أرق أنواع الشعر ، هذا الاعتبار يجعل الافتقار إلى التراجيديا يكاد يكون مساوياً لافتقارنا إلى القدرة على إنتاج أرق أنواع الأدب . ومثل هذا الترتيب لأنواع الأدب إن دل على شيء فإنما يدل على بقايا أفكار القرون الوسطى . ويعرض الكتاب أيضاً « المأساة وروح العصر » لموضوع السياق بين القديم والحديث ، فيشير بمجادلات على الرغم من أنها ليست في أرق مستوى إلا أنها تعتبر كتابات نقدية خصبة .

وهذا لا يعني أن كل ما يقمعه الكتاب هو محاولة للكشف عن الموضوعات الخفية . ولكنه يحتوي على تلخيص ممتاز لأصل التراجيديا وليس مجرد سرد تاريخي له . كما أنه يحتوي على عدد لا بأس به من المقالات النقدية المستنيرة عن الكتاب المسرحيين والروائيين على السواء

وبخاصة « د . ه . لورنس » وتولستوى وباسترنالك . ولكن محاولة المؤلف ، مستر ويليام في إقناعنا بأن ممارسة التراجيديا ما زالت ممكنة في هذا العصر . هذه المحاولة نستطيع أن نرجمها إلى النبض الأكاديمي في عروق مستر ويليام نفسه ، وهو يستنكر الفكرة التي تنادي بأن يكون هناك تمييز واضح بين الاستخدام النقدي المدرسي لمصطلح التراجيديا وبين معنى هذا المصطلح في لغة الحياة العامة . على سبيل المثال ، عندما نطلق كلمة مأساة على حادث سيارة أو عند وفاة طفل نتيجة التهاب الزائدة الدودية .

ويبدو أن الدراما شأنها شأن أي فن آخر ، تنبع من دائرة أعمق بكثير من أي تصورات ، لأنها تجمع بين تجارب الإنسان الحالية والواقعية . وربما استطاع النقاد أن يحلوا المضامين الأيديولوجية للدراما ولكن لن يستطيع أي تحليل - حتى ولو كان صواباً من الناحية النظرية - أن يقدم لنا مسرحية تنبض بالحياة .



سند سندر يتقد ذاته

محمد علي زيد

● إن سندر لا يكف عما يمكن تسميته «بالقد الذاتي» ، فهو لا يفتأ يراجع أفكاره ويضعها موضع الاعتبار الصارم على محك التجربة والواقع ، مما حفظ عليه شبابه الفكري وسجاءه من التردى في مستنقع الجسود .

● أثبتت الليبرالية الغربية إفلامها الأخلاق وعيها الأحق بمشئياتها التاريخية ، فتحوّل عنها العقلاء في اشمزاز ، وانضوى الكثيرون منهم - ومن بينهم سندر - تحت لواء الاشتراكية .

● إن إدعاء الصواب المطلق من جانب أنصار أى مذهب ، لا يعلم أن يكون تهديداً بالقضاء على إنسانية من يختلفون معهم ، ومن ثم على إنسانيتهم هم أنفسهم .



لا يبدو أن يكون وصفاً جزئياً ، لأن الرجل في الحقيقة فكر مجرد في كيان لا يبدأ ولا يكل ، وحركة لا تقبل السكون ، كما تنبؤنا ترجمته الذاتية التي نشرها عام ١٩٥١ بعنوان «عالم داخل عالم» .

وقد تفتح وجدان سبنلر وسط مجموعة شعراء الثلاثينات التي فرض عليها «أردن» زعامته في أول الأمر : ولما كان سبنلر أصغرهم سناً ، فقد ترك لهم القيادة حيناً ، ثم لم يلبث أن جمع أعنته في يده هو واختط لنفسه طريقه الخاص ، فانهى بعد عشرين عاماً إلى موقف فريد في شجاعته ودأبه على استكشاف الحقيقة في وجدان البشر الداخلي - ووجدانه هو كواحد منهم - وفي مجتمعهم الخارجي على السواء . وهو يحرص دائماً على نشر ما يتوصل إليه ، ولا يتردد لحظة في الاعتراف بخطئه والرجوع عنه علناً كما فعل في تجربته مع الشيوعية على المستوى السياسي ، وفي أفكاره عن «العنصر الملمر» للبعقريّة الخلاقة التي نشرها في كتاب بهذا العنوان عام ١٩٣٥ . والحق أن سبنلر لا يكف أبداً عما يمكن تسميته «بالنقد الذاتي» ، فهو لا يفتأ يراجع أفكاره ويضمها موضع الاعتبار الصارم على محك التجربة والواقع ، مما حفظ عليه شبابه الفكري وسماه من التردى في مستنقع الجمود .

ويتميز سبنلر بأنه ، منذ بداية عهده بالأدب وهو طالب في المدرسة الثانوية ، لم يتخيله أبداً - ولا للحظة واحدة - شيئاً يمكن أن ينفصل عن الحياة أو يقف منها موقف المتفرج ، أو حتى موقف

ستيفن سبنلر من الشعراء الإنجليز المعاصرين ، ولد عام ١٩٠٩ في لندن ، وتخرج من جامعة أكسفورد حيث انعقدت أواصر الصداقة بينه وبين الشباب المدين أصبحوا بعد ذلك كبار الشعراء الإنجليز في هذا العصر ، وهم أردن ، وسيل داي لويس ، ولويس ماكيس . وقد قام سبنلر خلال دراسته الجامعية وبعد تخرجه برحلات كثيرة وطويلة بصحبة كريستوفر إيشروود الكاتب الغريب الفريد ، وأصدر أول ديوان له بعنوان «عشرون قصيدة» عام ١٩٣٠ ، ثم أصدر بعده سبعة دواوين ، ومجملداً يجمعها كلها في عام ١٩٥٤ . كما كتب سبنلر أيضاً مسرحية بعنوان «محاكمة قاض» عام ١٩٣٨ ، ومجموعة قصص أسماها «شجرة الصبار المشتعلة» عام ١٩٣٦ ، ورواية بعنوان «الابن المتخلف» عام ١٩٤٠ .

ولكن الصفة التي ينفرد بها سبنلر هي أنه كتب إلى جانب الشعر والقصة عدداً يكاد يكون مساوياً من كتب الدراسات الأدبية والنقدية والاجتماعية والسياسية ، وهي : «العنصر الملمر» (١٩٣٥) ، «انطلاقاً من الليبرالية» (١٩٣٧) ، «شاهد أوربي» (١٩٤٦) ، «العنصر الخلاق» (١٩٥٣) ، «شلي» (١٩٥٢) ، «عناصر القصيدة» (١٩٥٥) ، قصة حياته بعنوان «عالم داخل عالم» (١٩٥١) ، «نضال الكاتب الحديث» (١٩٦٣) .

وقد اشترك سبنلر إلى جانب ذلك في تحرير مجلة «الأفق» Horizon الأدبية بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤١ ، كما أنه يشترك في تحرير مجلة «اللقاء» Encounter الأدبية أيضاً منذ عام ١٩٥٣ حتى الآن .

عالم داخل عالم

من هذا يتبين أن وصف ستيفن سبنلر بأنه شاعر

المعلق المحايد . فالأدب عند سيندر نتاج اقتران فكر وإحساس ، ومركب الفكر والإحساس ميبيل إلى الاقتناع ، والاقتناع يغلو شراً من العلم إن لم يقبناه صاحبه في تصرف عملي ملموس . ومن هنا إذن يمكننا أن نضع سيندر في مصاف أشد كتاب هذا العصر التزاماً . والحق أن زاوية « الالتزام » هذه — فيما أرى — هي التي يمكن من خلالها فهم حقيقة الكاتب الشاعر الناقد ستيفن سيندر .

الاشتراكية والالتزام الحديث

وقد بدأ سيندر حياته اشتراكياً ، ولكنه لم يعتق الاشتراكية كذهب مجرد عما حوله من مضامين ومظاهر إنسانية ، وإنما كانت الاشتراكية بجانبها الاقتصادي تمثل لديه جانباً من جوانب اهتمام متشعب ، يمتد — كما يقول هو — فيشمل : « مذهب ما بعد الانطباعية في الفن التشكيل » والمرح ، والباله ، والشر . والواقع أنها (أي الاشتراكية) كانت نوعاً من الالتزام الحديث . . . وقد أدى به الإفراط في هذا الموقف « المتأفق » من الاشتراكية في شبابه إلى أن أصبح — خلال دراسته في أكسفورد — مستعداً لتقبل الفكرة القائلة بأن الفن لا شأن له بالسياسة . ولم يلبث أن غدا ، كما يقول ، « اشتراكياً بنفس الطريقة التي يظل بها بعض الناس كاثوليكين رغم عدم ذهابهم إلى الكنيسة إطلاقاً » لأن العقيدة تصبح عندئذ شيئاً متجمداً في أذهانهم ، يعلمون أنه موجود في مكانه من هذه الأذهان ، وأنه قد يلبس ذات يوم ويجرفهم معه في فيض من النضال ، وإن بدا خلال تجرده وكونه شيئاً بعيد الصلة بأوجه نشاطهم .

ولكن العقيدة المتجمدة في ذهن سيندر لم تلبث أن ذابت وجرفته معها عندما ذهب ليعيش حياً في ألمانيا بعد تخرجه من أكسفورد ، ففي ألمانيا عاد يستيقظ في نفسه : « الأمور بالإنسانية كنضال اجتماعي . لقد

كان كل ألماني شاب قابله فقرراً ، يحيا من اليد إلى الفم على مال قليل يكسبه بشق النفس . وكانت الحواجز بين الطبقات قد تحطمت وانهارت ، وتملك الجميع وعى حاد يقدر كتب عليهم الهزيمة والتضخم ، وبجهد الشفاء من الانسحاق الذي انتهى إليه أمرهم في الحرب العالمية الأولى . إن ما أنتجته جمهورية فيمار بعد الحرب من موسيقى وفن تشكيلي وأدب كان أكثره يعبر إما عن روح ثورية أو عن إشفاق بالغ على فقر الفقراء . ولأنه لم يمكن القول بأن عيون ضحايا عالم ما بعد الحرب كانت آتشد تظل من خلال الفن التعبيري الألماني .

تلك كانت ألمانيا الثلاثينات الأولى من هذا القرن كما شهدا سيندر وأودن وإيشروود عندما استأنفوا فيها علاقة الزمالة التي كانت تربطهم في إنجلترا . وقد كانت تلك الثلاثينات الأولى — بالإضافة إلى ذلك — هي سنوات الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي اجتاحت عالم الغرب ، فهد ذلك كله الطريق أمام الفاشية البغيضة كي ترفع رأسها وتدعى في مواجهة الركاب الاجتماعي الشامل في ألمانيا أنها قادرة على قيادة الألمان إلى طريق الخلاص ، ولم تلبث أن هجمت على القوى الاشتراكية واليسارية عموماً في ألمانيا ، وراحت تستخدم أخط السبيل وأخبت الوسائل في القضاء عليها وعلى الليبرالية معاً في آن .

وشهد سيندر وزملاؤه ذلك كله بأعينهم ، وزاد من عنف الصدمة في نفس سيندر أن رأى الفاشية تطلق على نفسها اسم « الاشتراكية الوطنية » ، فترتاد بذلك طريق البغي في تزييف المذاهب على الناس باطلاق الشعارات والتسميات المضللة .

ووعى سيندر اللرس جيداً ، ونفض عن رجليه تراب ألمانيا المتخبطة في قبضة النازية وهو يدرك أن أخطبوط الفاشية قد أصبح يهدد أوروبا

كلها ، وأن «التأني» في الاشتراكية لا يمكن أن يغني فتيلاً أمام هذا الخطر الداهم .

وإن نموذجين من شعره ليكفيان لأن يبيننا بوضوح مدى ما طرأ على موقفه من تغير بين مرحلة التأني المذهبي ومرحلة الوعي بالخطر .

ففي المثال الأول ، نجد سبنسر يغني للتقدم ، ويتخذ من القطار السريع رمزاً له ، فيغازله في أبيات تتردد في مقاطعها نغمة اللهات القوى الثقيل البطيء الذي يبدأ به القطار سيره ، ثم تسرع النغمة شيئاً فشيئاً ، إلى أن يمضي القطار :

آه ، كالشهاب خلال اللهب ، يتحرك مأخوذاً ،
مستغرقاً في موسيقاه ، التي لا يمكن أن

يرقى إليها غناء طير ، أو صوت غصن يتكسر
تحت ثقل ما يحمله من براعم الشهد .

كان ذلك في عام ١٩٣٢ ، قبل أن يدرك سبنسر أن المضمون الإنساني للاشتراكية ، بل ولأي مذهب على الإطلاق ، أهم من مجرد الاحتفاء بما يقبناه هذا المذهب من تقدم آلي أو تكنولوجيا هو دائماً - على أحسن الفروض - لا يعدو أن يكون سلاحاً ذا حدين . ولكن سبنسر لم يلبث أن خرج من مرحلة التأني المذهبي إلى مرحلة الوعي بالخطر ، فأخذ «يفكر باستمرار» ، كما يقول في قصيدة بهذا العنوان :

لأنني أفكر باستمرار فيمن كانوا عظماء حقاً .

الذين ظلوا يذكرون - منذ كانوا طي الأرحام

- تاريخ الروح

خلال ردهات الضياء ، حيث الساعات شمس
لا نهائية تغني أولئك الذين كان طموحهم

البلديع

هو أن تتحرك شفاههم وهي لم تزال تحمل

أثر النار

لتنبئ عن الروح الموترزة من الرأس إلى القدم
بالغناء

.....

قرب الثلوج ، قرب الشمس ، في أعلى الحقول
انظر كيف تحتفي العشب المتمايل ،
والسحب المتلاحقة البيضاء ، وهمس الرياح
في السماء المصفية ؛ انظر كيف تحتفي جميعاً
بتلك الأسماء !

أسماء أولئك الذين حاربوا في حياتهم من أجل
الحياة ،

الذين حملوا في قلوبهم مركز النار !

أقد ولدوا من الشمس ، وارتحلوا أمداً قصيراً
نحو الشمس ،

وتركوا الهواء الحى المضطرب يحمل طابع شرفهم
وكان هذا في عام ١٩٣٣ ، العام الذي امتدت
فيه محالب الفاشية لتقبض على قلب أوروبا - ألمانيا -
بيد من حديد ، بينما هي تبتث وعود السلام وتبشر
زيفاً بالرخاء .

الاشتراكية طريق الخلاص

وقد يسأل سائل : ما سر كل ذلك الاهتمام
بألمانيا من جانب مفكري الثلاثينات وأدبائها وشعرائها
الواقع أن الحلفاء أعلنوا في غمار الحرب العالمية الأولى
أنهم يخوضون حرباً لإنهاء كل الحروب ، وادعوا
أن تسويات الصلح والسلام ستضع هذا نصب عينها ،
وأنهم لن يعاقبوا شعباً ويأخذوه بجريرة قيصره الغشوم
وأرستقراطيته الجشعة إلى السيادة ؛ ولكن ألمانيا
المنهزمة لم تلبث أن ذاقت طعم نعال المنتصرين ،
وعجزت الليبرالية المثالية التي بشر بها الرئيس
الأمريكي ويلسون عن أن تصمد أمام دهاء
كليمنصو الفرنسي المتعطش إلى الانتقام ، ولهفة
لريد - جورج الإنجليزى - الليبرالى - على



التخلص من منافسة المنتجات الألمانية في الأسواق ،
وعلى ازدياد مستعمرات ألمانيا في أفريقيا . وكان
هذا صدمة لعقلاء الغرب ، الذين تطلّعوا إلى استنقاذ
ألمانيا بيتهوفن وجيتي من حمأة الحقد الذي لن يكون
حصاده إلا حرباً أخرى ، فاذا بهم يرون زعماءهم
يجتهدون في غرس بذور تلك الحرب المقبلة ، ثم
يزيدون الطين بلة بالتخاذل أمام جمعيات الفاشية
الألمانية المتحالفة مع دعاة الثأر ، فيجعلون الحرب
العالمية الثانية بذلك جنيناً لن يذث أن يولد .

وهكذا أثبتت الليبرالية الغربية إفلاسها الأخلاقي
وعبثها الأحق بمسئولياتها التاريخية ، فتحول عنها
العقلاء في اشتزاز ، وانصوى الكثيرون منهم -
وبينهم سبندر - تحت لواء الاشتراكية .

ولم يفقد سبندر الأمل تماماً ، حتى بعد أن
ابتلعت الفاشية ألمانيا في جوفها الرحيب ، وترجع
هتلر على دست الحكم تحيط به طبول جوبلز وزعيقه
الدعائي الفارغ ، وتزين موكبه نياشين جورنج على
صدره العريض المكتنز ، بينما الألمان قد تحولوا إلى
آلات تكاد تعمل بالأررار .

لم يفقد سبندر الأمل . فهو في عام ١٩٣٤ يحيي
السنة الجديدة بقوله :

ها هنا في قلب العام المتغير

أتمنى لكل سنوات خيبة الآمال المستقبلية

أن تنهر على رأسي مرة واحدة

مثل وابل الثلج .

.....

ولتطل رموس العناوين الصارخة

من نوافذ الأبنية الحكومية

لتشهد الرحيل الغريب الذي يبدو

في استقرار أولئك الذين يبنون عالماً جديداً في

قلوبهم .

حيث يتقوس المنجل « لكن ليس فوق رقابنا ؛

ويمضي العشاق يمارسون مهمة النسيان

استجابة لحصاد الإبادة :

فبعد السنوات والشوارع المتجمدة ،

ستمضي إرادتنا التي صهرتها التجارب حتى

صلبت

لتحرق عبر الأمم :

إن هذا القطار السعيد الذي لا يشوه وادياً ،

وهذه اليد التي تتحرك لتصنع السطور الصامتة ،

سيخلقان جبالها دون سرقة .

الأمل إذن قائم لم يمت ، والاشتراكية هي طريق

الخلاص في نظر سبندر ، وإن كانت قد بدأت تميل

نحو اليسار المتطرف بشكل ملحوظ .

تجربة الحزب الشيوعي

ثم جاءت الحرب الأهلية الأسبانية ، وغرق

سبندر إلى أذنيه في مناصرة الحكومة الجمهورية التي

سعت الفاشية للإطاحة بها . وزاد الحماس في صدر

سبندر ، وتعاضم صفته على تحاذل الديمقراطيات

الغربية في مناصرة الديمقراطية الأسبانية في حين

لم تأل فاشية هتلر وموسوليني جهوداً في تأييد زميلتها

الأسبانية بالمال والسلاح ، وأدى ذلك كله بسيندر إلى الانضمام للحزب الشيوعي البريطاني ، فدخل في أغرب تجربة في حياته .

وقصة ذلك أن سيندر نشر في عام ١٩٣٧ كتابه « انطلاقاً من الليبرالية » ، وأفرغ فيه كل سخطه على تحاذل هذا المذهب وأنصاره ، منادياً بأن الاشتراكية هي سبيل الخلاص . ولم يلبث أن تلقى دعوة من « هاري بوليت » رئيس تحرير جريدة « الديلي ويركر » الشيوعية الإنجليزية ، وطلب منه بوليت أن ينضم للحزب الشيوعي ، فوافق سيندر بشرط واحد ، هو أن يحتفظ بحقه في الاختلاف مع الحزب . وعلى هذا الأساس - الذي قبله بوليت - دفع سيندر رسم الانضمام ، ونشر في نفس الأسبوع مقالا لا يتفق وتعليمات الحزب ، فثارت عليه ثائرة الأعضاء ، ولم يطالبه أحد بعد ذلك باشتراك ، فلم تلبث عضويته أن سقطت وحدها ، بعد أن استمرت أسبوعاً واحداً .

ولم يأسف سيندر على هذا اللقاء القصير العاصف مع الشيوعية ، بل وزاد على ذلك أن سافر إلى أسبانيا ، محتفظاً بولائه لقضية الديمقراطية الأسبانية ، وبنقله المرير في نفس الوقت لما رآه من سيطرة الشيوعية الستالينية على الجبهة الديمقراطية ومن أساليبها التي تعكس ذكاء قليلاً وتعتاً مذهبياً كثيراً ، وإخلاصاً أساسياً للحزب وإخلاصاً فرعياً لقضية الوطن .

وقد خرج سيندر من خبرته بالتعصب المتبادل بين الفاشيين من جهة وجميع من لا يوافقونهم من جهة أخرى ، ويمثله بين الشيوعيين من جهة وجميع من يختلفون معهم في أي مبدأ أو تفصيل من جهة أخرى ، خرج من خبرته تلك بأن تبلور في ذهنه موقفه الذي التزمه منذ ذلك الحين وبشره في مواجهة كل تعصب مذهبي . يقول سيندر :

« إن جميع الناس تقريباً لا يملكون أكثر من سيطرة متقطعة على الحقيقة . فالأشياء التي تكتسب صفة الحقيقة في نظرهم هي تلك الأشياء القليلة التي تنعكس فيها مصالحهم وأفكارهم الذاتية ؛ أما غير هذه من الأشياء ، فإنها رغم تساويها مع الأولى في صفة الحقيقة ، إلا أنها لا تبدو في نظرهم أكثر من أمور مجردة . وعلى ذلك ، فعندما يقرر الناس أن يلتزموا طريقاً معيناً للعمل والتصرف ، نجد أن كل ما يؤدي إلى تأييد هذا السبيل وتدعيمه يبدو لهم حياً وناطقاً وحقيقياً ؛ في حين يبدو لكل ما يعارضه محض شيء مجرد باهت . فأصدقاؤك هم حلفاؤك ، ومن ثم فإنهم في نظرك بشر حقيقيون من لحم ودم ، لم عواطف وميول مثلك . أما معارضوك فهم مجرد افتراضات متعبة ، غير معقولة ولا لزوم لها ، أرواحهم لا تزيد عن قضايا أو عبارات زائفة ، تود أنت لو محوها من الوجود برصاصة ، تماماً كما تشطب بحجرة قلمك الرصاص على فقرة مهوشة مختلطة :

والحق أن تجنب التفكير بهذا الأسلوب يتطلب صفات غير عادية من المقدرة على الإنصاف العقلي والفكري ، أو الفهم الذي يقوم على درجة عالية من القدرة على التخيل . وقد ساءني كثيراً خلال الحرب الأسبانية أن ألاحظ أنني كنت أتبع نفس هذه الطريقة المعوجة في التفكير . فعندما كنت أرى صوراً لأطفال قتلهم الفاشيون ، كانت الشفقة والأسى والغضب تختلط معاً في موجة عارمة تجتاح صدري ، أما حين كان أنصار فرانكو يتحدثون عن فظائع الشيوعيين ، فلم يكن شعوري يزيد عن مجرد استنكار جرأة أولئك الناس على اللفظ بمثل تلك الأكاذيب . لقد كنت في الحالة الأولى أرى جثثاً ، أما في الثانية فلم أكن أرى أكثر من الكلمات . إلا أنني لم أتعلم أبداً كيف أبرأ من النقد الذاتي ، ومن ثم وجدت الفرع

السلطان مفسدة ، وإنما هو يقرر أن المنقذ الوحيد
للسلطان من الفساد هو أن يكون مقترناً بالتواضع ،
لأن السلطة العارية عن التواضع تتحول إلى آلة
جهنمية لا تنتج إلا اضطهاداً وقتلاً وأكاذيب ضخمة
يُدفع بها إلى حلق الناس لتزديدها أو قنص بها
فتفتق كدأ .

ولكن ، هل يعني هذا أن سبندر قد طلق كل
تمذهب عقائدي إلى غير رجعة ؟ الحق أنه لم يفعل
ذلك تماماً ، وإنما عاد ليتأمل مرة أخرى قضيته
الأساسية ، وهي علاقة الكاتب الفنان المفكر بما
يضطرب في محيط السياسة ، وخرج من تأمله بأن
الكاتب الفنان قد ينفع مؤقثاً بالتمذهب السياسي
المتزمت عندما يتوهم خطأ أن سيادة هذا التمذهب
في المجتمع تجعله يتجه إلى تحقيق الرؤيا الخاصة
للكاتب ، فينبو وكان الكاتب قد أخضع هذه الرؤيا
الخاصة لسلطان المذهب ونظرياته ، أما الحقيقة
الأصيلة المتحررة من كل وهم ، فهي أن
النصر الخلاق في الفكر والفن هو ذلك الانطلاق
الرائع للرؤيا الفردية التي لا تخضع لقوالب المجتمع ،
فتظل بذلك محتفظة بدورها الرائدة المستكشف . ولكن
هذا لا يعني أن تكون هذه الرؤيا الفردية منعزلة عن
مجتمعا ، لأنها لو فعلت لما غدت رائدة لشيء .
إن الفنان المفكر يتقبل بيئته الحديثة ولكنه لا يتبناها
كردنّها على تساؤله الدائم ، وإنما هو يظل في
غمارها على قلر من الوحدة التي تتبع له أن يتأمل
بيئته هذه تأملاً موضوعياً ، ثم يخرج من وحدته
ومن تأمله برد خاص على تساؤله : ولا شك أن هذا
الرد سيختلف عن ردود زملائه من الكتاب ، ولكن
هذه الردود المختلفة جميعاً تشترك في اعترافها المطلق
بما للرؤيا الفردية من قيمة خلاقة .

ويرى سبندر أن الفن الأوروبي في الخمسينات
يقف شاهداً على صحة فكرته هذه . فهذا الفن كله
يتصف بطابع من خيبة الأمل المشوبة بالتعب والسأم ،
لأن الفنانين في كل ميدان يحسون بأن انشغالهم الشديد
بالمجتمع ، وانشغال المجتمع الشديد بهم ، يمتص

يشملكني بالتدريج من الطريقة التي أخذ على عمل
بها ، إذ اتضح لي أنني ما لم أحزن بنفس الدرجة
لكل طفل يقتل ، دون تحيز ، فإن معنى ذلك هو
أنني في الحقيقة لا أعبأ بقتل الأطفال على الإطلاق ،
ولأنما أمارس فعلة عقلية بذيئة على جثث معينة لا تعدو
أن تكون وقوداً لشحنات الدعاية العاطفية ، وأكشف
في نفس الوقت عن لامبالائي الأساسية من خلال
عدم اكتراثي بتلك الجثث الأخرى التي صرعاها
الجمهوريون .

ولذا كنت على صواب في رأي أن البشر يميلون
إلى التفكير المحرد ، دون أن يزنوا الحقائق الإنسانية
التي تتأثر بعواطفهم السياسية ، فإن عقلية الشيوعيين
تغلو أمراً لا يصعب شرحه . ذلك أنهم يتبنون نظرية
للمجتمع تشجع رذيلة بشرية : هي اعتبار قضيتهم
شيئاً حقيقياً وموئديهم بشراً حقيقين ، واعتبار
سائر القضايا جميعاً ، بكل موئديها ، محض نماذج
مجردة لمواقف نظرية قد عفى عليها الزمن .

ومن خلال هذا الموقف العسير الألم ، وهذه
التجربة المريرة مع الشيوعية الستالينية ، تبدو لنا
حقيقة سبندر . لقد تمثل تجاربه الخارجية واستبطنها
في تجربة داخلية لم يرحم فيها نفسه أو يختلق لها العذر ،
فتوصل من ذلك إلى حقيقة بسيطة من الحقائق
الكبرى الأساسية ، هي أن ادعاء الصواب المطلق من
جانب أنصار أي مذهب لا يبدو أن يكون تهديداً
بالقضاء على إنسانية من يختلفون معهم ، ومن ثم
على إنسانيتهم هم أنفسهم .

وكم من حقائق كبرى بسيطة مثل هذه تغيب
عن أبصار البشر وأسماعهم وأفئدتهم ، في خضم
ما يلوحون به لأنفسهم من أعلام زاهية الألوان ،
وما يصطنعونه من ضجيج فارغ ، ويلفظون به من
كلمات رنانة الجرس خاوية المضمون ! !

الكاتب والتمذهب السياسي

إن سبندر لا يتفق مع أولس هكلى في أن

رواهم الفردية ويجرمهم من فرصة التأمل الموضوعي الهادئ ، واستبطان التجارب الخارجية في تجارب ذاتية لا بد أن تنضج قبل أن تنتج فناً ينهض بنور الريادة في نفس هذا المجتمع . ويقول سبنسر إن هناك إحساساً سائداً بهذه الحقيقة ، وإن لم يوجد حتى الآن تفسير واضح لها . وفي رأيه أن الشاعر أو الروائي العظيم الذي ينتظره النصف الثاني من هذا القرن هو ذلك المبصر الذي سيتمكن من تحليل هذا الوضع الجديد تحليلًا يؤدي إلى التحرر من هذا العناق الخائض بين المجتمع وبين الرؤيا الفردية للفنان والمفكر .

وإذا افترضنا أن شاعراً (وفاً في به كل فنان خالق في الأدب ، ناظماً كان أو ناثراً) تمكن من التحرر من هذا العناق الخائض ، فما الذي يستطيع أن يقوم به ، كفنان حديث ، ليؤدي مهمة « الريادة » من خلال رواه الفردية ؟ لقد كتب سبنسر عن هذا الموضوع كتاباً بأكمله يستحق أن يفرد له مقال خاص . وفي رأيه أن الفنان الحديث إنسان على وعي حاد ببيئته المعاصرة ، يدرك ما تحفل به من جديد ،

ويدرك في نفس الوقت ما خاق بها من انفصام غن كل تراث وتقاليد ماضية . وقد يحاول البعض أن يعبروا هوة الانفصام هذه بالعودة إلى بعض هذا التراث واصطناع استمراره ، كما فعل إليوت وأوردن عندما انسحبا إلى الاحتماء بالكاثوليكية التقليدية ، ولكن مثل هذه العودة المصطنعة وهم زائف ، كل جدواه هو أن يصرفنا عن مواجهة واقعنا الأليم ، إذ نحيا في عالم تفتت فيه القيم والمثل والعقائد فأصبحت جزراً منعزلة ، بعد أن كانت تلك القيم والعقائد في الماضي تسود مجتمعات بأكملها فتصوغ منها وحدات كبيرة .

مهمة الفنان الحديث إذن هي أن يواجه هذا التفتت ، وأن ينجح في توصيل صوته إلى جماعات من الناس أوشك التخصص أن يجعل كلا منها تتكلم لغة مختلفة وتميش في عالم مختلف عن غيرها . إنه لا يستطيع استخدام الرموز ، لأن وحدة مدلولها قد انتهت بانتهاك وحدة الثقافة السائدة في المجتمع . وسيله الوحيد ، في رأى سبنسر ، هو ما يسمى

الجحيم هو المطبخ



١ . ويسكر

إن الحياة كما يصفها « أرنولد ويسكر » في مسرحية « المطبخ » ليست بالوعاء المملوء بالكروز ، بل هي عشرة آلاف من الأوعية التي تحتوي على مختلف الأصناف ، من الحساء الخامض إلى أفسر أنواع الكريمة . أو بمعنى آخر لا تخلو الحياة من الجيد والردئ . ونرى أن « ويسكر » ، الكاتب المسرحي الإنجليزي الجنسية قد قدم مطبخاً براقاً فسيحاً يمثل بالبهار . والمطبخ عالم صغير . . . يرمز إلى العالم الكبير ، وعكس الحياة الحديثة في مجتمعاتنا المعاصرة التي يتميز بالروتين الصارم واللامبالاة « وبالأعمال الحظيرة والتصرفات المبتذلة .

ويعتبر « ويسكر » أكثر جماعة الكتاب الساعطين أيديولوجية . وهي الجماعة التي يقودها « جون أوزبورن » . ونجد أن « ويسكر » فنان اشتراكي شأنه

« بالشعر المصنوع » ، وهو فلك الشعر الذي يتحقق فيه الاتحاد بين الكلمات المستعملة وبين خبرة الشاعر بالطبيعة ، حيث يقصد بالطبيعة هنا كل ما حول الشاعر من مظاهر الحياة وصورها عندما يتمثلها في ذاته تمثلاً حسيّاً . وشرط النجاح في تحقيق الاتصال بين الشاعر والقارى في مثل هذا الشعر هو ألا يكون مثبّراً للإحساس بوجود ظل من النشاط العقلى ، يقع فاصلاً بين الخبرة المتمثلة من جهة ، وبين الشكل والكلمات التى صيغت فيها هذه الخبرة من جهة أخرى . والعامل الحاسم هنا هو الخيال . والخيال لا يمكن إلا أن يكون فردياً وشخصياً ، فقد يكون موضوعه عالمًا بأكمله ، رحيباً مثل عالم شيكير أو ديكز ، ولكن هذا العالم يظل نتاج خيال فرد واحد ، هو الشاعر ، الذى يصوره ويعبر عنه ليجعله جزءاً من حياة فرد واحد آخر ، هو القارئ . هذه ، باختصار شديد ، هى قضية الفن ومشكلة الفنان الحديث فى رأى ستيفن سبندر .

أما رأيه فى جدوى الحياة ، ومهمة الإنسان فيها « فاننا لسنا عوالم » لا — ولا أبدية خالدة .

نحن لا نملك حقاً على الأحجار ، إلا لفتحنا — من خلال ابتكارنا لمدينة البشر — نفوسنا ، وأنفاسنا ، وموتنا ، وحبنا .

إن البرج الذى نبنيه يرتفع كالسهم من خافة الأرض إلى كبد السماء ، صاعداً هابطاً فى تلك البحيرة المشتعلة ، متساقاً وغطاساً من حياتنا ، لكى يضيق الثغرة بين العالم الذى نغمض عليه عيوننا ، وعالم النور المتراجع فيما وراء الجفون .

ولكى نعيش لا بد أن نحب ، لأن الحب هو قدس الحياة :

« فن خلال حب الرجل وحب المرأة
تتحرك الأقمار ، والمد والجزر
ليوحدا هاتين الجزيرتين ، المتمددتين وجهاً
لوجه :

إن الذين يتحدان بالعاطفة المجردة ،
ليصوغا حياة جديدة عارية
يولدان بدورهما من جديد فى الرحمة الخالصة »
محمد على زيد

فى ذلك شأن « ويليام موريس » و « جون رسكن » . والفن فى مفهومه هو السلاح الفعال فى معركة الكفاح من أجل إنعاش وتثقيف الملايين . والحال كذلك مع الكاتبة « جون ليتل وود » فى مسرحية « قصر المرح » .

ونجد أن الدور الذى يلعبه « آرثر ميلر » فى أمريكا ، هو نفس الدور الذى يلعبه « ويسكر » فى إنجلترا . ولكن « ويسكر » يمتاز فى فواحى عديدة عن « ميلر » . فهو شاب ومن عيزات الشباب النضارة والحيوية . كما أن التوتر والصراع الطبقي المتيق فى بريطانيا ، قد فتح أمامه مجالاً لأن يكتب بطريقة مباشرة عن الطبقة البروليتارية وبدون أن يلجأ إلى الحيل الرمزية . وهو التقليد الذى أفسدته الواقعية الاشتراكية فى روسيا ، والذى ظل فى رأى « ويسكر » رمزاً للإخلاص والجرأة النادرة .

وشخصيات « ويسكر » تنبش بالحياة بحيث ندرك بسهولة رغبته الملحة فى نقل الحقيقة كما هى إلى خشبة المسرح . فضلاً عن اهتمامه بتركيب الشخصيات بحيث تؤثر فى المشاهد وتترك مشاعرهم . ولقد قدم مجموعة كبيرة تتكون من رؤساء المطبخ والطهاة والجزائريين والجرسونات وغيرهم . والكل جندهم « ويسكر » بطريقة صادقة حتى بدوا فى غاية الملامة للطبقة التى يمثلونها ، والبلد الذى ينتمون إليه .

ويمتد « ويسكر » ذو نظر ثاقب ، وهو يعرف الكثير ويمتلك قلباً صادقاً كبيراً ، ولقد عرض فى مسرحية « المطبخ » المستيريا الممتدة . التى ترغى وترصد على مستوى الحياة البادية . ولكن المسرحية ليست عميقة عمقاً كافياً ، ولا تشمل على جميع الأبعاد ما فتقرت إلى الصدمة الحقيقية التى لا تفتح إلا عن اشتعال وتفتقر بصيرة فريدة . فكانت التفجرات فى المسرحية

مجرد قتابل رقيقة من الكرز الذى إن دل على شيء فإنما يدل على دقة الشعور ورهافة الإحساس .

و « المطبخ » هو أول عمل يقوم بإخراجه « جاك جيلبر » الذى أصبح جزءاً لا يتجزأ من تاريخ المسرح الأمريكى والعالمى على السواء . وهذا بعد مسرحية « حلقة الوصل » سنة ١٩٥٩ . فقد قاد بمهارة فائقة — خلال جحيم من الأوعية الكبيرة الضخمة والأفران الملتببة — قناد تسعة وعشرين مثلاً ، وهم يقومون بأعمال الطهى ، مثل تقطيع اللحم ، والتلى والخبز والتحمير . الخ .

واستطاع « جيلبر » أن يحصل على أداء جيد من ناحية التمثيل ، على الأخص من « رب تورد » و « كوتراد بين » و « ميون سيروف » . وما يؤخذ على « جيلبر » فقط هو هذا الجو الأمريكى الذى يدور المسرحية .

دنيا الفنون

من هو هربرت ريد ؟

شاعر وروائي وأديب وناقد فني
وفيلسوف جمال ، يعتبره بعض مؤرخي
الفكر الانجليزى المعاصر لحسوبة فكره
ووغرة إنتاجه وتمدد مظاهر نشاطه ،
إماماً للفكر البريطانى فى النصف الثانى من
القرن العشرين .

ولد بمقاطعة يوركشاير عام ١٨٩٣
وأتّم تعليمه حيث ولد إلى أن التحق بجامعة
ليدز والحرب العالمية الأولى على الأبواب ،
التحق ضابطاً بالجيش البريطانى وبعد انتهاء



نقد الفن عند .. هربرت ريد

الجمال والفن

لا بد أن يضم كل حديث عن هربرت ريد
التعريف بأرائه فى مفهوم الفن والجمال ، وهى آراء
متفرقة نجدها فى كتاب «معنى الفن» وفى كتاب «التربية
عن طريق الفن» وفى كتاب «رسالة إلى رسام
شاب» ، وكذلك فى مقالاته وأحاديثه
الإذاعية . وهو يبدأ بتحديد الغرض من الإبداع
الفنى على أنه «الرغبة فى بحث السرور» وأنه لا يعدو أن
يكون «محاولة لخلق أشكال سارة .. ترضى حاسة الجمال»
عن طريق تذوق نوع من الوحدة أو التناسق فى
العمل الفنى . ويرجع إلى ريد الفضل فى تنقية معنى
الفن من شوائب الخلط بينه وبين الجمال ، فالجمال
لفظ نسبي ، أى أنه ظاهرة ديناميكية متغيرة على
مدى التاريخ ، ولذا ينبغى أن يضم معنى الفن كل

بعد هربرت ريد من المفكرين المرموقين فى
عصرنا الحاضر لما له من آراء فى الفن والأدب والنقد
ترفعه إلى مصاف المتهادين من الفلاسفة والفنانين ،
وإن كانت تنقصه فى كثير من الأحيان الأصالة
والعمق إذ يمكن رد معظم آرائه ، وبخاصة النقدية
منها ، إلى مفكر أو أكثر من مفكرى العصر الحديث
أمثال بندتو كروتشى ولأزرا بوند و ت . س .
إليوت و ل . أ . رتشاردز و بيرجسون وغيرهم .
ولهذا السبب لا يمكن القول بأن ريد له نظرية فنية
متكاملة تقف على قدم المساواة مع نظريات أرسطو
أو إليوت مثلاً ، وإن كان يحاول أن يسبغ على
أفكاره مظهر الابتكار . ولكن هذا لا يحول
دون التعرف على وجهات نظره فى الفن والأدب
والنقد ومحاولة ردها « ما وسعنا الجهد » إلى
أصولها أو موازنتها بها ، والحكم عليها تبعاً لذلك .

الحرب شغل عدة مناصب في الخدمة المدنية وفي عام ١٩٣١ عين أستاذاً للفنون الجميلة بجامعة أدنبره إلى جانب محاضراته التي ألقاها في جامعة كبردج ثم عاد فشفل منصب أستاذ الشعر بجامعة هارفارد خلال عامي ١٩٥٣ - ١٩٥٤ . . حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة ليدز ورأس تحرير مجلة برلنجتون وشفل منصب مدير المعهد العالي للدراسات الفنية . له مؤلفات كثيرة في أكثر فروع

المعرفة الإنسانية فإلى جانب قصائده المجموعة ، له رواية بعنوان « الطفل الأخضر » وسيرة ذاتية بعنوان « حويلات البراة والخبرة » ودراسات نقدية أهمها كتابه « مراحل الشعر الإنجليزي » ، و « الشكل في الشعر الحديث » وكتابه عن كل من وردزورث وشيل . أما كتبه للشعر في فلسفة الفن أو علم الجمال فقلل أهمها كتاب « فلسفة الفن الحديث » وكتاب « معنى الفن » وكتاب « الفن اليوم »

وكتاب « الفن والصناعة » وكتاب « الفن والمجتمع » وكتاب « التربية من خلال الفن » وأحدث كتبه في هذا الميدان كتاب « أشكال الأشياء المبهولة » هذا إلى جانب كتبه عن بعض الفنانين التشكيليين من أمثال جوجان وكاندينسكي وبول كل . أما عن كتبه السياسية فأهمها كتابان هما « الفوضى والنظام » و « سياسة اللامبالية » ولا يزال يرد إلى وقتنا هذا بمد الصحف بمقالاته والإذاعة بأحاديثه والتلفزيون ببرامجه والمكتبة البريطانية بكتبه العالمية .

على جمال الدين عنيت

« الظواهر الحقيقية الأصلية في ملكة الفن ، تلك الظواهر التي تتفتق عن تلك الحاسة (الجمالية) في الشعوب الأخرى في الحقب الأخرى ، مهما كان نوع حاستها الجمالية » .

والواقع أن الخلط بين مفهوم الجمال والفن ناجم عن سوء استخدامنا لحدين التعبيرين إذ غالباً ما « نفترض أن كل ما هو جميل يعد فناً ، وأن كل فن جميل ، وأن ليس كل ما هو جميل بفن ، وأن القبح هو نقيض الفن . هذا الإدماج بين الفن والجمال هو أساس كل الصعوبات التي تواجهنا في تقديرنا للفن . . فالفن ليس هو الجمال بالضرورة . . وسواء نظرنا إلى المشكلة من الوجهة التاريخية « آخذين في الاعتبار ما كان عليه الفن في المصور الماضية » أو من الوجهة الاجتماعية « آخذين بعين الاعتبار ما عليه الفن في الواقع في مظاهره الحالية في جميع أنحاء العالم » ، نجد أن الفن غالباً ما كان أو ما يكون شيئاً مجرداً

من الجمال ، وهو قول نتفق فيه مع ريد . وعلى كل فقد بدأ النقاد المحدثون يبحثون عن مخرج من هذا الخلط ، وبخاصة لفظة الجمال كمقياس لجودة العمل الفني أو رذاته ، وهنا يشير هربرت ريد إلى مدرسة بندتو كروتشي كثال على هذا البحث الناجح إذ يعرف كروتشي الفن على أنه تعبير ناجم عن معرفة أولية أو بديهية Intuition هي عبارة عن « نشاط روحي » ، أو بمعنى آخر نشاط عقلي مبدع . بناءً على هذا يتخذ شكلاً من أشكال التعبير . ولكنه يعيب على نظرية كروتشي اعتمادها على تعبيرات مبهمه مثل « البديهية » و « الإنشائية » . أما كيفية الحكم على صديق هذا التعبير أو عدمه فهي عملية شاقة بالنسبة للنقاد أو المتنوق الفني ، فهذه الخبرة التي عبر عنها الفنان هي في الأصل وليدة تلك المعرفة الأولية وليست مجرد « نتاج عقلي » منطقي : وقياس

هذه الحرية لا يمكن أن يكون بالحكم على تعقدها أو بساطتها ، أو بتحديد نوع المضمون أو الشكل ، ولذا يبدى ريد حيرته بقوله « وبسراحة القول ، لست أدري كيف نحكم على التكوين (يقصد التعبير الفني عامة) إلا بنمط الإحساس الفريزي للنمط شكله » . وإذا كان ريد يحاول باستخدامه عبارتي « بسراحة القول » و « لست أدري » أن يوهنا بأصالة الفكرة فإنها في نظري لا تعدو أن تكون صدى لفكرة كروتشي بأننا ينبغي أن نخصص وجهة نظر المؤلف لحظة إحساسه بالحرية الفنية لكي يمكن ، على قدر الإمكان ، أن نحكم على هذا العمل بالصدق أو بالتزييف ، وهذا لا يتأتى إلا إذا أحللنا أنفسنا في الظروف التي تشكل فيها العمل الفني .

نظرية القيمة بن ريد ورتشاردز

أما تحليل ريد للدوافع النفسية للخبرة الفنية فهي لا تخرج في مضمونها عن « نظرية القيم » التي يقول بها رتشاردز ، وإن كانت نظرية رتشاردز تعد نظرية متكاملة وافية من حيث دقة التحليل وعمق الاستقصاء وأصالة التفكير . فإذا كان ريد يشير إلى أن هذه الدوافع النفسية تحدد الفنان في خلقه للأشكال والمشكال الفنية بطريقة قد تختلف عن الواقع الحسي ، وإذا كان يشير إلى أن هذه الدوافع مبهمة غامضة حتى بالنسبة للفنان ، فإن تحليله لهذه الدوافع يقصر عن توضيح « القيمة » النفسية لهذه الحرية بالنسبة للقارئ أو المشاهد ولا يشير إليها إلا إشارة عابرة تذكرنا على الفور بنظرية التطهير Catharsis التي قال بها أرسطو عن وظيفة الفن في كتابه « نقد الشعر » Poetics ؛ يقول ريد « العمل الفني يعد إلى حد ما إطلاقاً للشخصية ، إذ تعاني مشاعرنا في الأحوال العادية من الحرمان والكبت . ومن ثم نتأمل عملاً فنياً ، فيحدث إطلاق على الفور ، وليس هو

مجرد إطلاق فحسب - فالتعاطف إطلاق للمشاعر - بل تسام ، وتوتر ، وإعلاء : وهنا يمكن الفارق الأساسي بين الفن والعاطفية Sentimentality فالعاطفية إطلاق ، ولكنها تخلخل واسترخاء للمشاعر ؛ والفن إطلاق ، ولكنه مقو كذلك . « الفن إذن هو اقتصاد للمشاعر ، بل هو انفعال يعمل على غرس تكوين جيد » .

أما نظرية رتشاردز التي يطلق عليها اسم « النظرية النفسية في القيمة » فنقول بأن الإنسان يتميز بعدد كبير من الدوافع أو مجموعات الدوافع يمكن تقسيمها إلى دوافع النزوع Appetencies ودوافع النفور Aversions ، والشئ القيم هو « الشئ » الذي يرضى أحد دوافع النزوع أو الميول ، وكل إنسان يؤثر أن يرضى أكبر عدد ممكن من دوافع النزوع ، ولكن لإرضاء أحد هذه الدوافع لا يكون على حساب كبت دافع آخر متكافئ معه أو يزيد عنه أهمية ، وحيث إن الدوافع الإنسانية تنظم نفسها في مجموعات تتلجج من حيث المرتبة فإن قيمة الفنون والآداب عامة تنحصر في تنظيم وتنسيق هذه الدوافع التي عادة ما تكون في حالة من الفوضى والخلط في الإنسان العادي .

فالفنانون والأدباء أناس سعداء الطالع ، بلغت الدوافع لديهم درجة كبيرة من النظام والاتساق ، ولذا فإن عملية الخلق الفني لا تعلق أن تكون عملية تنسيق Systematization لهذه الدوافع الإنسانية ، فرب بيت من الشعر يحمل بين طياته بناء متسقاً من الدوافع النزوعية التي تؤدي بنورها إلى إعادة تنسيق الدوافع لدى القارئ . وهذه هي الوظيفة أو القيمة السيكولوجية للفن . ثم ينهنا رتشاردز إلى أن عملية التنسيق والتنظيم هذه ليست عملية تنظيم وتصميم واعية مثلما يفهم عادة من عملية تنسيق بيت تجاري

كبير أو تنظيم السكك الحديدية . « فنحن ننقل عادة من حالة الفوضى إلى حالة أحسن نظاماً بطرق نجهلها كل الجهل . وغالباً ما يتم هذا الانتقال عن طريق تأثير عقول الآخرين في نفوسنا . . . »

المأثور بن ريد وإليوت في المشهد المعاصر

يقول إليوت في مقال له بعنوان *المأثور والموجة الفردية Tradition and the Individual Talent* « يعد النظام الموجود تماماً قبل أن يصل العمل الجديد ولكي يظل النظام قائماً بعد وصول الجديد ، ينبغي أن يعدل النظام الموجود برمته ، ولو بدرجة طفيفة ، وهكذا يعاد تعديل علاقات كل عمل فني ونسبه وقيمه نحو جملة الأعمال الفنية ، وهذه هي الموازنة بين القديم والجديد ، فالثقاليات لدى إليوت لها أهمية كبرى في التأثير على الأعمال الفنية الجديدة ، إذ ما من شيء يأتي من لا شيء ، والأعمال الفنية قديمها وحديثها هي عبارة عن بناء شائع تعدل نسبه كلما أدخل عليه تغيير جديد ، أي كلما أنتج العقل البشري عملاً فنياً جديداً ، بشرط أن يكون فنياً حقاً . ولكن ريد يشك في صحة هذا القول إذا ما حاولنا تطبيقه على الفن والأدب المعاصرين عامة : « ليس لدى الفنان الحديث ما يتعلمه : فهو « ينفذ » نفسه بآية مادة تصل إلى أيديه - النفاية ، ورق المهملات ، الجص ، الصمغ أو الأسلاك المعدنية - إذ أن أي شيء يخدم غرضه . »

والواقع أن ريد يطرح سؤالاً له أهميته في المشهد الفني المعاصر : « كيف يمكن لمثل هذا الفن (المعاصر) أن يكون له أية علاقة بالثقاليات ؟ أو يعد التقليد فكرة لا معنى لها في الفن الحديث ؟ » ثم يحاول أن يجيب على هذا السؤال في ضوء الحركات الفنية الحديثة مثل التكعيبية والتعبيرية والسريالية (ويمكن أن تضيف إلى ذلك التكنيكات الشائعة في الحركات الأدبية

المعاصرة مثل تكنيك « التداعي الحر » Free Association في الشعر المعاصر أو تكنيك « السيل الوجدي » Stream of Consciousness في بعض الروايات المعاصرة ، وتكنيك العبث في « مسرح اللامعقول » . وبعد أن يستعرض ريد تاريخ الفن منذ العصور الوسطى حتى العصر الحديث يستخلص من ذلك أن التقليد أو المأثور معناه المعروف لا وجود له في الفنون و (الأدب) الحديثة إذ تقوضت هذه التقاليد إثر سلسلة من الثورات عرفت تحت أسماء المستقبلية Futurism والدادية Dadism والسريالية Surrealism والتعبيرية Expressionism وغيرها ، وكلها اتجاهات تمثل ما يسميه ريد بحق « العينة الجمالية » Aesthetic nihilism . وكل ما له أهمية ووزن في الفن الحديث الآن هو الذات Ego وما يتعلق بها . وربما كان السر في ذلك هو أن التقاليد بما تتميز من قيود وقواعد يخضع لها الفنان لا تتفق وروح العصر الذي نشأ فيه الفنان المعاصر ، وفي هذا يقول ريد « تتطلب التقاليد ما يأباه الفنان الحديث : النظام ، والمطابقة ، والخضوع . وقد تكون نزعة كامنة في نفس المرء أن يسعى للحصول على الطمأنينة وخدمة نحو الذات التي تمنحهما التقاليد الفنية ، ولكنه لا يمكن أن يحصل عليهما في عصرنا أو في مستقبل يسهل علينا أن نتصور حاله . »

ويمكننا أن نصيف إلى ذلك أن الأدب والفن المعاصرين يهتان بتصوير الحياة الحقيقية الكامنة في نفس الإنسان لا الحياة الخارجية بمظاهرها الزائفة المتكلفة مثله في الأدب والفن التقليديين الذين كانوا يفرضان قواعد وقوالب معينة ينبغي أن يتبعها الفنان أو الأديب . ولست أجد في هذا المجال عبارة أبلغ من عبارة الروائية ألبدعة فرجينيا وولف في سياق موازتها بين الأدب التقليدي وبين الأدب الحديث ، أو

كان النقد فيما مضى يلجئون في إصدار أحكامهم على العمل الفني إلى ذوقهم الشخصي الذي يعتمد أساساً على الأهواء والعواطف والاستجابات أو القواعد والأحكام المخزنة في أذهانهم . ويستثنى ريد من هؤلاء النقاد كولريدج Coleridge الذي حاول أن يرتفع بالنقد الأدبي إلى مستوى « علم عقل » عن طريق ربطها بأسماء « العملية الفنية للفلسفة » ولما كان النقد لم يصل حتى وقتنا هذا إلى تعريفات واصطلاحات وحدود متفق عليها فليس لنا الحق في أن نزعم بأنه قد وصل إلى مستوى العلوم الأخرى : غير أن علم النفس الحديث يستطيع أن يجيب إلى حد ما على بعض الأسئلة التي تراود أذهان النقاد فما يختص بالعملية الفنية . ولذا يوليه ريد اهتماماً كبيراً . وأول هذه الأسئلة هي كيفية تفسير التحليل النفسي لعملية الإبداع أو الإلهام الشعري : وإذا كانت النظرية الكلاسيكية للإلهام أو الخيل العقلي التي قال بها أفلاطون قد سادت قروناً طويلة دون أن تجد لها تفسيراً فإن ريد يقدم على هذه المحاولة مستعيناً بعلم النفس الحديث ، وبخاصة نظرية « الذات » الخاصة بتركيب النفس الإنسانية . فالمعروف أن « ويد يقسم نفس الإنسان إلى ثلاث مستويات من الوعي هي « الذات » Ego و « الذات العليا » Super Ego و « هي » Id وإذا كانت الذات هي العامل الأساسي لما يسميه فرويد مبدأ الحقيقة حيث تتجمع وتتوحد العمليات العقلية الأساسية ، أو بعبارة أوضح هي الجانب الشعوري من النفس الإنسانية ، فإن الذات العليا هي بمثابة ضمير الإنسان الذي يمثل كل القيود الأخلاقية

بالأحرى بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة : « . . . فإذا كان الكاتب إنساناً حراً لا عبداً ، وإذا كان في مقدوره أن يكتب ما يشاء . لا أن يكتب ما يتعين عليه ، ولو أن في مقدوره أن يقيم عمله على أساس من مشاعره هو ، لا على أساس من العرف ، فلن تكون ثمة حبكة ، ولا كوميديا ، ولا مأساة ، ولا اهتمام بالحلب أو الكارثة بالمعنى المأثور . . . فالحياة ليست سلسلة من مصابيح العربات الصغيرة (الكارثات) مرتبة ترتيباً منسقاً ؛ إن الحياة هالة وضاعة ، غلاف شبه شفاف يحيط بنا من بداية الوعي إلى نهايته . أو ليس مهمة الروائي هو أن يوصل إلينا تلك الروح المتنوعة المجهولة التي لا يحددها شيء ، مهما يعرض علينا من زيف أو تعقيد ، وبأقل قدر ممكن من العناصر الدخيلة والخارجية ؟ »

النقد الأدبي

وما دام مفهوم الفن والأدب قد تغير في العصر الحديث فلا بد أن يتبع ذلك تغير في طبيعة النقد الذي يتصلق بها وتغير في موازين هذا النقد . ويرى ريد أن هذا الوضع الجديد في النقد الأدبي قد حدث كذلك نتيجة لتقدم علم النفس ، وبخاصة وسيلة التحليل النفسي التي يمكن أن تمدنا بتفسيرات وإيضاحات عن مشاكل متعددة مثل تحليل عملية الإبداع الفني ، والتعمق في الشخصية الفنية للأديب أو الفنان ، والسر في إلهام الشعر المعاصر ، وعملية التذوق الفني ، وكلها آفاق جديدة تفتحت أمام الناقد المعاصر ، وتقتضي منا أن نعيد النظر في أحكامنا النقدية القديمة في ضوء هذه النظريات النفسية . ونعرض فيما يلي لبعض هذه المجالات معتمدين في دراستنا على مجموعة مقالاته في النقد الأدبي .

التي يفرضها مجتمع ما على أفرادها . أما الـ « هي » فتزعم إلى الحصول على احتياجاتها الغريزية وإرضائها جلياً للمتعة والسرور . « والسمل الفني يستمد نشاطه وقوته الدافعة من الـ « هي » التي تعتبر مصدر ما أطلقنا عليه اسم (الإلهام) ، ومن ثم تضي على الذات بناءه ووحدة ، وأخيراً توأمت الذات العليا بينه وبين تلك الأيديولوجيات والمثل الروحية التي تختص بها . وإلى جانب هذا يعزى ريد أهمية التحليل النفسي بالنسبة للناقد إلى أنه يستطيع أن يجد في الفن « نظاماً رمزياً » يمثل واقعاً محتجباً . وعن طريق هذا التحليل يمكن لهذا الواقع أن يشهد على صدق هذه الرموز وعلى أمانة وغنى ومدى إمكانيات العقل الذي يكن وراء الرمز .

والرأى عندي أن هذا « التشریح » لعملية الإلهام والإبداع يميل إلى قتل روح العمل الفني ، وبخاصة تلك التفرقة بين الفكرة التي تنشأ أساساً في مجال الـ « هي » وبين ذلك البناء أو الوحدة التي تختص بها « الأنا » ، إذ أنهما يتمثلان في عملية الفنان شيئاً واحداً لا يتجزأ عند عملية الخلق ، فالشاعر مثلاً يتخيل فكرة القصيدة أو « يستلهم » القصيدة ملتحمه التحاماً عضوياً بشكلها وبنائها ، أي بألفاظها وأوزانها وإيقاعاتها ، ولا يستطيع أن يقول إن هذا « الإلهام » يمكن أن أعطيه شكل مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة : وهكذا الحال مع الروائي والكاتب المسرحي . ولذا غالباً ما نتجى « مسرحية » قصة من القصص أو خلق رواية طويلة من قصة عملية مسخ للعمل الفني . ولذا فاني أؤثر أن آخذ بنظرية كروثشي التي تقول بأن العمل الفني هو معرفة أولية أو حسية

خرجت إلى حيز التجسيم ، وأن تحليل العمل إنما يقضي على روحه « فذلك الذي يشرع في التفكير عالياً قد كف سلفاً عن التأمل جالياً » مثله ، مثل من يجزئ الكائن الحي إلى قلب وعقل وأعصاب وغيرها فيحيله إلى جثة هامدة .

ومهما يكن من أمر فإن علم النفس الحديث ، كما يقول ريد ، استطاع أن يزود النقد بتفسيرات كثيرة لمشاكل فنية لم يكن للنقد حيلة في تفسيرها مثل مشكلة هاملت التي حار النقاد في تفسير كنهها حتى جاء الدكتور جونز فرأى أن وراء تردد هاملت تكن « عقدة أوديب » إذ أن الصراع العقلي والمظاهر السلوكية الغريبة التي تتسم بها تصرفات هاملت طوال المسرحية يمكن تفسيرها على أنها نتيجة لنزعات شهوانية مرضية مكبوتة عاناها في طفولته وأثارها مقتل والده وظهور منافس له هو كلوديوس وليس هذا فحسب ، بل إن شكسبير نفسه ، في رأى الدكتور جونز ، كان يتعبّر عن هاملت إنما « ينس » عن ذلك الصراع الذي كان يدور في عقله هو نتيجة لمعاناته لنفس العقدة ، وهي حالة شبيهة بحالة د. ه. لورانس في رواية « أبناء ومشايق »
Sons and Lovers

شخصية الفنان

ويتصل بعملية الإبداع السورالذي تابعه شخصية الفنان في عملية الخلق أو ما يسميه ريد « الوظيفة الإبداعية الشخصية » ، وهو يورد ما قاله إليوت في هذا الخصوص : « ليس لدى الشاعر « شخصية » يعبر عنها ، بل واسطة medium معينة ، لا تعدو أن تكون واسطة ، وليست شخصية ، تبرز فيها

الانطباعات والخبرات بوسائل فريدة غير متوقعة .
 ورب انطباعات وخبرات تعد هامة بالنسبة للشخص
 لا تحتل مكاناً في شعره ، وقد تلعب الانطباعات
 والخبرات التي تصبح ذات أهمية في الشعر دوراً
 لا يكاد يذكر في حياة الشخص ، أي في شخصيته ،
 ولكن ريد يأخذ على إلبوت أنه لم يحدد على وجه
 الدقة ما ينيه « بشخصية الشاعر » رغم أنه يهاجم
 هذا اللفظ . وعلى كل يؤكد ريد أن النقد ينبغي
 ألا يهتم بالعمل الفني في حد ذاته فحسب ، بل يجب
 أن يهتم كذلك بعملية الخلق نفسها ، بحالة الكاتب
 العقلية لحظة الإبداع الفني . وفي ضوء نظرية فرويد
 سالفة الذكر يحاول ريد تعريف « الشخصية الفنية »
 فيقول إن الأنا أو الذات يصح أن نطلق عليها
 « التعريف الأول للشخصية » أما الـ « هي » التي تضم
 مجموعة الغرائز والانفعالات التي نكتبها في العادة
 فهي الناحية « اللاشخصية » من الأنا . وطالما أن الأنا
 هي مركب من الأحاسيس تتولد عن الخبرة الواعية ،
 فإن حكمنا ليس مفروضاً على الأحاسيس من الخارج
 بل ينبع من تاريخ أحاسيسنا التي تقوم باختيار هذا
 الحكم . وفي حالة النشاط الإبداعي الحقيقي « يقف
 الكاتب وجهاً لوجه أمام شخصيته » إذا أمكن هذا
 القول ، ولذا يرى ريد أن المروبة الأساسية للكاتب هي
 الوعي بشخصيته ، والقدرة على تنمية نشاطاتها
 الكائنة ، « دون انقسام أو ثورة داخلية » .
 وأهم ما يميز فنانا عن فنان آخر ليست «الاهما
 العقلية أو وسائلهما العقلية ، بل الاختلاف في
 توزيع القوى الإحساسية لهما . وهنا يتفق مع إلبوت
 في أن « الشاعر ليس لديه » شخصية « يعبر عنها ،
 بل واسطة معينة ، لا تعدو أن تكون واسطة » .

آراؤه في الشعر

وما دعنا بصدد الحديث عن شخصية الشاعر
 فإن ريد يتعرض في مقالاته النقدية لقضايا الشعر مثل

اللغة الشاعر يقو بناء القصيدة وطبيعة الشعر الميتافيزيقي
 والخبرة الشعرية ، ثم الإلهام في الشعر . وبهنا في
 هذا المجال تلك الظاهرة الأخيرة الشائعة في الشعر
 المعاصر ، إذ يؤكد ريد القيمة الإيجابية للإلهام
 والغموض في الشعر ، ويعيب على هؤلاء الذين
 يتوقعون من الشاعر المعاصر البساطة والوضوح
 التامين والذين يحاولون استخلاص المعنى من
 القصيدة دون النظر إلى المقومات الأخرى التي
 تجعل منه شعراً مثل اللفظ والإيقاع والصورة وغيرها .
 وإذا كان الشعر التقليدي قد توفر فيه شيء من الغموض
 نتيجة لتركيز وحدة الشمو فإن الشعر الحديث قد
 أوغل في هذا الغموض نتيجة لأن الشاعر قد تمدى
 مرحلة البحث عن المجال الذي كان الوسيلة العادية
 للتعبير بالنسبة للشاعر إلى وسيلة أخرى : الصورة .
 ويستشهد ريد بقول الشاعر الفرنسي بول ريفيردي

بيير دانيونوس .

تحت درجة ٣٦

في يناير الماضي ، أصدرت دار
 هاثيت كتاباً جديداً للكاتب الساخر
 بيير دانيونوس عنوانه

Le 36e dessous

وقد حقق الكتاب منذ نشره أرقاماً
 خيالية في البيع فاقت أرقام توزيع كتابه
 الأسبق « مذكرات الماجور طومسون »
 الذي نقله إلى العربية الدكتور ثروت
 عكاشة . . بل إن عدد الخطابات التي
 تسلمها المؤلف قد فاقت التصور ، وأغلبها
 من أناس عطشين نفسياً وصحياً وقد كتبوا
 إليه طالين النصيحة للعلاج ، أو لتحرى
 من اسم دواء لشفايتهم من الأمراض
 المستعصية .

ومن عادة بيير دانيونوس Pierre

Daninos أن يقول دائماً لأصدقائه

« أنا لست أكثر من جهاز تسجيل من
 دم ولحم . . ومادة كتبي أستمد منها دائماً
 عما أسمع حولي » .

Paul Reverdy بأن الصورة عبارة عن
« إبداع خالص للعقل لا يمكن أن تنبعث عن الموازنة
(بين شيئين) ، بل بالجمع بين حقيقتين متباعدتين
... ولا تعد صورة من الصور مدعاة للدهشة
والعجب لأنها وحشية أو خيالية » بل لأن تداعي
الأفكار فيها قصي ودقيق . كما يتفق ريد مع
الفيلسوف هنري برجسون في وصفه للنشاط
الشعري وفي أن الكاتب الملهم يمتد بهذا النشاط فيما
وراء منطقة الأفكار والألفاظ التي يعبر فيها الناس
عن العمليات الفكرية العادية ، ذلك لأن الشاعر
« يجعل متناقضات الحياة التي يمارسها في الخيال ،
وبهذا يعرض أكثر الأشياء مفارقة لضوء يصرها
جميعاً في وحدة متكاملة » . وهذا هو ما يطلق
عليه اليوت اسم « الوحدة في التنوع » Unity in
Diversity ، وهو رأى لا يخرج في مجمله

عن رأى المحدثين من الشعراء على النحو الذي
تناولناه في مقالتيينا عن « ملامح الشعر الغربي المعاصر »
و « لوى ماكنيس وموجة الشعر الجديد » . وعلى
هذا يتطلب الشعر الحديث من قارئه صفات ترتفع
إلى مستوى الجهد والحرص والحماس التي يبذلها
الشاعر ، كما يتطلب منه فضائل الصبر والمثابرة
والاستعداد لبذل الوقت ، إلى جانب التركيز
والاهتمام البالغين .

وبعد ، فهذه لمحة عن نشاط هربرت ريد
الفكري ، وإذا لم يكن له فضل الابتكار فيكفيه
فخراً نشر أفضل ما أنتجته قرائح الفلاسفة ،
والمفكرين والفنانين من آراء ، وهو بهذا يسهم
بنصيب وافر في التوعية بنظريات ومفاهيم لم يكن
ليسهل فهمها على أبناء الجيل المعاصر .
على جمال الدين عزت

وشاء سوء حفظه أن يصاب بالتهيار
عصبى . ولما ظهرت عليه أول الأعراض ،
وضع وصلة الكهرباء - أى أمسك القلم
والورقة - وهكذا حصل على أول تسجيل
حتى لأعماق النفس البشرية ، أو كما
يسمى كتابه إلى « تحت درجة ٣٦ » .
وهكذا وصل بقارئه إلى الأعماق بعد
أن تخطى درجة درجة كل أعراض المرض
وجرب كل العلاجات .
ويعرض لنا دانيئوس في سخرية
لاذعة شيئاً من المتاعب التي يعرفها المريض
بالتهيار العصبى « خاصة في الصباح
بعد ليل طويل مليء بالأفكار المزعجة
والأس القاتل والأوهام الرهيبة ،
ويروى لنا بالتفصيل أعراض القلق
العاصف بعد قراءة صفحة الحوادث بحريفة
الصباح أو بعد الاستماع إلى أغنية مثيرة أو
إلى تعليقات الأصدقاء .
ومرة ثانية « جهز الكاتب آلة
تسجيله ليلتقط أصوات أصدقائه :

- أيها الصديق ، لا تبذل بأى شيء .
... مارس الرياضة أو اذهب إلى الجبل
ونصح صديق آخر بممارسة اليوجا ،
وآخر بأخذ حمامات البايين . ثم صديق
ثالث يتنصحه باللغة اللاتينية ، إذ قال له :
« ميا كوليا » ، وهو تفسير
معروف في الصلوات الدينية عند الفرنجة ،
ومعناه « أنها خطيئة » - ذلك لأن الصديق
مقتنع بأن المرض والخطيئة شيء واحد ،
وأن الجسد يشكو عندما تضغط الروح ،
وأن الأمراض جميعها نتيجة لازمة
للتفاهات التي تفرق فيها حياتنا ، وهي
التمن الذي يدفعه الفرد عن الحيوانات
والثوادم التفكير والجبن والحدسية .
عندئذ نستمع إلى دانيئوس وقد جلس على
كرسي الاعتراف ، ونعيش مع خطايا
وهو طفل صغير يذهب إلى المدرسة
الابتدائية ، ثم وهو جندي ، وأخيراً وهو
كاتب طبقت شهرته الآفاق .
وحده آخرون عن ضرورة تغيير

المواء . وهنا مرة أخرى نجرى معه في
زيارة خاطفة إلى أرلنده ثم إلى النمسا .
وبينما هو ينتقل من مكان إلى آخر ، وقد
حمل جهازه على كتفه ، يصف لنا
بالتفصيل أنواعاً كثيرة من العلاجات التي
جربها ، مثل الابرة الصينية ، والوصفات
البلدية ، وزيارة الطبيب « المودرن »
الذي يكشف على مرضاه وهو يحدهم عن
آخر فيلم لجودار ، غير أنه قبل الكشف
لا ينسى أن يقبض ١٥٠ فرنكاً أجراً
لزيارة !
وانتهت رحلة دانيئوس مع المرض ،
وخرج من نفق التجربة القاسية إلى النور
بعد أن حكى لنا حكاياته في تواضع كبير
وحياء باسم . ويقول البروفسور ديلاي
بعد قراءة هذا الكتاب : « لا شك في أن
الضحك هو أحسن طبيب لأمراض
النفس » .

● الشعر عند عبد الرحمن شكرى ليس رحلة إلى عالم التفكير وحسب ، وإلا كان ضرباً من الكلام الجاف الذى لا يحرك نفساً ولا يهز عاطفة ، ولكن الشعر - مهما اختلفت أبوابه - لابد أن يكون ذا عاطفة .

● لعل شكرى أول من نبه من شعراء العرب ومفكرهم إلى قيمة الشاعر وقيمة رسالته فى الحياة فوسع من نطاق هذه الرسالة حتى جعلها تشمل العقل البشرى رفقس الإنسان من حيث هو إنسان .

● ليس الشعر كذباً ، بل هو منظار الحقائق ومفسر لها ، وليست حلوة الشعر فى قلب الحقائق ، بل فى إقامة الحقائق المقلوبة ، ووضع كل واحدة منها فى مكانها .

عبد الرحمن شكرى ..

شاعر الفكر والعاطفة

ولكن الشعر - مهما اختلفت أبوابه - لا بد أن يكون ذا عاطفة :

ولقد غلبت اطلاعات شكرى وقراءاته الواسعة على نفسه الشاعرة ، ولكنه فطن كشاعر مرهف الحس ، رقيق الشعور إلى أن عمق التفكير لا يفنى عن العاطفة شيئاً ، فحاول أن يؤكد هذا المعنى غير مرة ، بل أبرزه واضحاً جلياً فى المقدمة الموجزة الرقيقة لديوانه الثالث الذى جعل عنوانه « أناشيد الصبا »

الفكر والعاطفة

ولم يفهم عبد الرحمن شكرى العاطفة على أكثر وجوهاها سذاجة ، ولم يؤمن بشعر المواطن على أنه

صف كلمات ميتة تدل على التوجع ، أو ذرف الدموع .. فثل هذه المواطن الطفولية لم يكن شكرى يقصدها ، ولا حاولها مرة فى مجالات شعره . ولكنه قصد شعر المواطن الذى « يحتاج إلى ذهن خصب ، وذكاء

يظلم الذين يقولون إن عبد الرحمن شكرى كان شاعر الفكر ، يكتب للعقل البشرى ، وأن نزعة التفكير كانت غالبية على أكثر ما نظمه من شعر : والذين يزنون الأمور بميزان العدل والتقدير سينتهون معنا إلى أن الفكر والعاطفة قد اتفقا فى شعر عبد الرحمن شكرى ، واجتمعا فيه على سواء . ولا نجد أصدق من الرجل نفسه محلثنا فى مقدمة الجزء الثالث من ديوانه عن « العاطفة فى الشعر » فيؤكد أن الشاعر الكبير ليس قصاراه أن يتحدث إلى عقول الناس ، ولا يكتفى بأفهام الناس ، بل هو الذى يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منهم . والشعر عند عبد الرحمن شكرى ليس رحلة إلى عالم التفكير وحسب ، وإلا كان ضرباً من الكلام الجاف ، الذى لا يحرك نفساً ، ولا يهز عاطفة ،

شكرى ، وعنده أن كل قصيدة لا بد أن تشمل على شيء من الفكر وشيء من العاطفة ، وعنده كذلك أن

الشاعر لا بد أن يشمل شعره على نوع من الفكر ونوع من العاطفة ، وليس عنده بالقسمة السواء أن يقسم الشعر إلى شعر عاطفة ، وشعر عقل . فقد كان - رحمه الله - يعد ذلك من غرائب المغالطات (إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة والتفكير . وبعض شعر الشاعر تكون العاطفة فيه أوضح وألزم ، وفي بعضه تكون أقل وضوحاً) . وقد يكون بعض فنون القول في الشعر أكثر استلزاماً للعاطفة من بعض ، فتظهر في باب من الشعر أكثر وضوحاً وتميزاً منها في باب آخر ، فالغزل - مثلاً - يستلزم نوعاً خاصاً من العاطفة غير العاطفة التي تبعث على خواطر الحكم والوعظ .

وجميل جداً أن لا يجرد عبد الرحمن شكرى خواطر الحكم الشعرية من العاطفة ، فهو يصرح هنا بأن لها نوعاً خاصاً من العاطفة غير ما يتطلبه الغزل ، واختياره لبواعث الحكم والوعظ في الشعر على ما فهمنا من جفاف وبعد مظنة عن العاطفة ، وقرب من التقريرية التجريبية ، يدل على قصده أن يبرز دور العاطفة حتى في أكثر المواطن بعداً عنها . ويعلق عبد الرحمن شكرى أهمية كبيرة على صدق العاطفة . فكما كانت العاطفة أصدق كان الشعر أقوى وأقرب إلى الفطرة .

ويعن على صدق العاطفة في نفوس الشعراء صدق الحياة نفسها عندهم ، وكثر النفوس ذاتها ، وعدم فسادها بعوامل طارئة كالترف والضعف . وهو يرى بحق أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا أصدق عاطفة ممن جاء بعدهم ، ويعمل ذلك بأن النفوس كانت كبيرة ، والخواطف قوية لم يتلفها الترف والضعف وغيرهما من العوامل التي تسربت في بداية الانحلال في العصر العباسي وما تلاه من عصور حيث أولع الشعراء بالعبث والمغالاة الكاذبة ، والمغالطات ، والتلاعب بالألفاظ ، والخيالات الفاسدة .



محمد عبد الغنى حسن

وخيال واسع لدرس المواطن ومعرفة أسرارها ، وتحليلها ، ودرس اختلافها وتشابهها ، واثباتها وتناكرها ، وامتزاجها ومظاهرها وأنغامها ، وكل ما توقع عليه أنغام المواطن من أمور الحياة وأعمال الناس .

فنحن هنا أمام عاطفة ذكية بصيرة واعية عارفة محملة ، ولسنا أمام عاطفة غبية عمياء تكتفى في الحزن - مثلاً - بسقوط الدمعة أو انهماكها . ومثل هذه العاطفة القانعة الراضية بمظهرها لا تحرك في نفس المرء المعاني الكبيرة التي يجب عليه أن يسعى وراء استكناه أسرارها . أما العاطفة التي كان يريدنا عبد الرحمن شكرى على تربيتها ، فهي العاطفة المثوبة الطلعة . وما أصدق وهو ينصح الشاعر بأن يعود نفسه البحث في كل عاطفة من عواطف قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه :

وليس الفكر والعاطفة بمنفصلين عند الشاعر

وعلى الرغم من اهتمام عبد الرحمن شكرى بالعاطفة والخيال في الشعر فإنه لم يغفل جانب التفكير فيه ، بل إن هذا الجانب قد برز في أكثر شعره بروزاً ظاهرة . . إلى حد أنه قد أحال العاطفة في الشعر إلى نوع من البحث والتساؤل وارتداد آفاق النفس الإنسانية وكشف مجاهيلها ، وما أضيق وهو يعبر عن هذا المعنى تعقيباً على جواب أجباب به الشاعر الإنجليزي «وردزورث» عن رأيه في شعر أحد الشعراء ، فيقول : « فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال والفكر ليصاحبا لكلمات النفس وتفسيراً لها . »

وحكمة الشاعر التي هي خلاصة تجاربه وثمره خبراته في الحياة لا تظهر على كمالها وخبر أحوالها إلا حين ينضجها الشعور و « التفكير » ، أما الحكم المستمدة من بطون الكتب ، وأفواه العامة والتي يصوغها بعض الشعراء شعراً — أو نظماً — دون أن يحسوا المدحها في أذهانهم ، أو يشعروا بقيمتها في وجداناتهم فهي حكم ميتة .

وإذا كان شكرى قد أكد في موضع أن الشعر — مهما اختلفت أبوابه — لا بد أن يكون ذا عاطفة ، فإنه قد أكد في موضع آخر أن شعر الشاعر — مهما اختلفت أبوابه — ينبئ عن نصيبه من التفكير . والشاعر الكبير عند عبد الرحمن شكرى هو الذي يعلو فوق أحداث زمانه ، فيطل عليها من مربأ عال ولا يكتفى بأنه عائش في جو الحوادث اليومية خائف غمراتها ، ولكنه « يحلق فوق ذلك اليوم الذي يعيش فيه » ثم ينظر في أعماق الزمن آخذاً بأطراف ما مضى وما يستقبل ، فيجس شعره أبدياً مثل نظراته ، وهو الذي يلج إلى صميم النفس فينزع عنها غطاءها ، وهو الذي إذا قذف بأشعاره في خلق الأبد ساغها . . . »

وظيفة الشعر ورسالة الشاعر

ولقد كانت نظرة الشاعر شكرى إلى أحداث الحياة من هذا المثل العالي أكثر ابتعاً بالطمأنينة

والسكينة إلى نفسه وإلى نفس كل مكروب . وقد أراحه هذا التحليق من كثير مما يكرب النفس من الحزن والأسى على الفاتت من بهاء الحياة . فليس هناك معنى لأن نتطلب ربيعاً دائماً من الحياة ، لأن جمال الكون يكن في تجديد وجهه بهذا التغيير والتقلب الذي نأسي من أجله . وقد عبر عن هذا المعنى في قصيدته « بهاء الحياة » حيث يقول :

كم أمينا على زوال بهاء
كان أنساً ، وكان للنفس أهلاً
ووددناه خالداً ليس يفنى
فترى الزهر في الحداثق حولاً
ونرى بهجة الربيع دوماً
ليس يفنى الربيع ضوءاً وظلاً
ونرى عارم الشباب جديداً
أبدأ سادراً إذا الشيخ غلا
ونرى كل ما نود ونهوى
خالداً لا يزول رسماً وشكلاً
فأسبنا إذ الفناء طريق الخ
من والعيش يتبع اليوم ليلاً
كل آن يجدد الكون وجهاً
من حلاه يحلو إذا الرث ملا
لذة العيش في القلب في العيد
ش ، ونيل الجديد حلوا ، محلى

وما وفي الشاعر عبد الرحمن شكرى عن التنبيه على قيمة الفكر والتفكير للشاعر ، فهو لا يرى تعطيل هذه الملكة التي يجب أن تستغل عند الشعراء الحقيقيين أحسن استغلال ولعله أول من نبه من شعراء العرب ومفكرهم إلى قيمة الشاعر وقيمة رسالته في الحياة ، فوسع من نطاق هذه الرسالة حتى جعلها تشمل العقل البشري ونفس الإنسان من حيث هو إنسان ،

لا من حيث انتباهه إلى قوم بعينهم ، أو إلى زمان بعينه . ولقد كان كلامه في هذا جديداً على الأذن

العربية التي لم تسمع مثل هذا الكلام حتى منذ الفصل
الجيد الذي كتبه مؤرخنا عبد الرحمن بن خلدون في صناعة
الشعر ووجه تعلمه ، فان ابن خلدون لم يتفطن إلى
رئاسة الشعر إلا على مفاهيم القدماء وطرائق تفكيرهم
ونحن الشيخ حنين المصنف - صاحب الوسيلة
الأدبية التي قرأها عبد الرحمن شكرى وحفظ كثيراً
من نماذجها الرفيعة - لم يأت في كلامه عن الشعر
بجديد ، فساق كلام ابن خلدون معجياً به حيناً ،
ومعقياً عليه في بعض الأحيان . أما عبد الرحمن شكرى
فقد سبق الناس في العقد الثاني من القرن العشرين إلى
الإتيان بكلام جديد جيد عن الشعر والداطقة
والخيال والتوهم ومذاهب الشعر ورسائله والنقل
والاستدعاء فيه ، والذوق والأساليب الشعرية
وغيرها من أشياء هذه الموضوعات التي كان يكتب
فيها الأدباء مقلدين ، فكتب فيها صاحبنا مبتكراً
ومجدداً وسابقاً .

والحق أن الناس في سنة ١٩١٦ حينما أصدر
عبد الرحمن شكرى الجزء الخامس من «بوانه
وحنوائه» الخطرات» لم يكن قد طرق أسماهم مثل
هذه العبارة التي جاءت في مقلعته عن الشعر ومذاهبه :
(وينبغي للشاعر أن يتذكر - كى يحيى شعره عظيماً -
أنه لا يكتب للعامة ، ولا لقرية ، ولا لأمة ، وإنما
يكتب للعقل البشرى ، ونفس الإنسان أين كان .
وهو لا يكتب لليوم الذي يعيش فيه ، وإنما يكتب
لكل يوم وكل دهر . وهذا ليس معناه أنه لا يكتب
أولاً لأمته المتأثر بحالتها ، المتهى ببيئتها . ولا نقول
إن كل شاعر قادر على أن يرقى إلى هذه المنزلة ،
ولكنه باعث من البواعث التي تجعل شعره أشبه
بالحيط ، إن لم يكن محبباً ، منه بالبركة العظيمة في
المستنقع الموبى . ويمتاز الشاعر العبقرى بتلك الشره
العقلية التي يجعله راغباً في أن يفكر كل فكر ،
وأن يحس كل إحساس . . .) فليس هنا تفكير
واحسب ، ولكنه شره إلى التفكير . . .

ولقد كان عبد الرحمن شكرى صادقاً مع
نفسه ، وصادقاً مع تلك الموازين التي وضعها للشاعر
الكبير ، فقد كان شعره مملوءاً بالتفكير ، بل كان
شعره داعياً إلى التفكير حتى في مقامات العواطف
التي لم يرض منها بالكلمات الميتة ، ولكنه حبها على
البحث وإثارة الأسئلة التي تشرح عواطف النفس ،
وتخللها ، وتقصصها إلى أبعد غاياتها .

ولعل عبد الرحمن شكرى هو أول من صحح
القول بالكذب في الشعر وعذوبته . فقد حمل حملة
غير هينة ولا رفيعة على من يقولون بأن حلاوة
الشعر تكن في قلب الحقائق ، وفي إخراجنا من هذا
العالم إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل . فالخيال عنده في
الشعر جميل ومطلوب ، ولكنه لا يجوز أن يستحيل
إلى «توهم» . وكان مما قاله عن هؤلاء الواهمين :
«ومن أجل ذلك شاع عندهم أن الشعر نوع من
الكذب . وليس أدل على جهلهم وظيفة الشعر من
قرنهم الشعر إلى الكذب . فليس الشعر كذبا ، بل هو
منظار الحقائق ، ومفسر لها . وليست حلاوة
الشعر في قلب الحقائق ، بل في إقامة الحقائق
المقلوبة ، ووضع كل واحدة منها في مكانها . . . »
ومن هذه النظرة المستقيمة إلى وظيفة الشعر
كانت نظرية عبد الرحمن شكرى بالتمادج المصهوبة ،
والقوالب المحفوظة في أبواب الشعر من حب ورتاء
ومدح وغيرها ، فإذا أراد المتأخرون وصف الحب
أداروا كلمة المدح في أشعارهم ، وبالفوا في كثرتها
حتى جعلوها تغنى عن المطر . . . وجعلوا البحر
قطرة إذا قيس إليها . . . وأن الحب أضنانهم حتى
صاروا أجسامهم أقل من القليل ، فيخشى عليها أن
تطير مع الهواء لشدة نحوها . . . وإذا أرادوا الرثاء
زعموا أن السماء كادت تسقط حزناً عليه ، وأن
سواد الليالي «وثياب الحداد المتشحة بها حداداً عليه ،
وأن القبر لا يسعه لأنه بحر . . . » وإذا أرادوا المديح

قالوا المملوحهم إن وجهك قمر ، ولحيتك ذهب
يطرز هذا القمر ! وأن الدنيا لو دخلت صدرها
لوسعها لرحابته . . . وأخذ شكرى يعدد كثيراً من
هذه النماذج السخيفة التي أسماها هراء ، وجعلها دليلاً
على فساد النوق .

وهكذا قوم الشاعر عبد الرحمن شكرى نظرات
الناس إلى « الخيال » في الشعر ، فرفض الخيال المستحيل
وأبى في التشبيه الإتيان بموصوفات بعيدة عن مجال
النفس البشرية وعقل الإنسان ، وأكد أن الوصف
الذي استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته ، وإنما
يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس والعقل ،
وكما كان الشيء الموصوف ألصق بالنفس ، وأقرب
إلى العقل كان حقيقياً بالوصف . ولم يجعل الشاعر
عبد الرحمن شكرى رحلة الشاعر إلى الخيال رحلة
إلى عالم مقلوب الأوضاع ، وإنما هي رحلة إلى عالم
أجمل وأكمل وأصدق من عالمنا الأرضي ،
« رحلة إلى عالم يحس المرء فيه لذات التفكير »
أكثر مما يحسها في هذا العالم الأرضي

قضية الاطلاع

و « التفكير » عند عبد الرحمن شكرى قد يأتي
من داخل النفس وحبها للاستطلاع وارتداد ما ليس
بمرتاد ، وإثارة الأسئلة التي تلقى على العقل منافذ
جديدة . ولكنه لم يغفل أثر « الاطلاع » في تنمية الفكر
وإمداده بالروافد الكثيرة التي تجعله متجاوباً مع تيار
الحياة المتدفق . ومن هنا أوجب عبد الرحمن شكرى
على الشاعر العربي الذي يريد أن يكون شاعراً حقيقياً
أن يقرأ آداب الأمم الأخرى ، فإن قراءتها تكسبه
جدة في المعاني وتفتح أمامه أبواب التوليد . ولا يكفى
شكرى من الاطلاع بأيسر مطلوب ، ولكنه يدعو
إلى « الشره » في التفكير والإحساس . وقد يكون
الشره مكروهاً في كثير من مطالب الحياة ، ولكن
الشره في التفكير والإحساس هو المزية التي يفضل

بها شاعر شاعراً . ولما كان الاطلاع الكثير قد يكون
مظنة للقل والمزلة إليه ، فإن عبد الرحمن شكرى
يحذرننا من هذا الخطر الذي قد يقع فيه مدمنون
الاطلاع . وهو هنا يريد من الشاعر أن يكون أصيلاً
مجدداً مبتكراً حيوى التفكير . ولا بأس أن ننقل
بعض ما قاله في هذا السبيل : فإن الشاعر
الكبير كى يعبر عما في نفسه من العبقرية تمام التعبير
— حتى لا يبقى بعضها مكتوماً مجهولاً — لا بد أن
يجدد ذهنه دائماً بالاطلاع ، وأن يحرك به نفسه ،
وأن ينوع من ذلك الاطلاع ، فإن شره الإحساس
والتفكير هو ميزة العبقرى ، فإن مذاهب القول
التي نستلزمها حياتنا تقتضى درس آداب العناصر
الأخرى التي عمرت العالم ، وأنشأت لها حضارة
وعلوماً وفنوناً . فإن درسها يوسع عقولنا ، ويجدد
آمالنا وقوانا ، ويهيئ وحى ذكائنا ، ويعلى خيالنا .
ولكن ينبغى أن لا نكون ناقلين ، بل ينبغى أن نكون
مفكرين باحثين فيها

ولم يدع عبد الرحمن شكرى قضية « الاطلاع »
وضرورته للشاعر دون أن يحصنها بحثاً ، ويستوفها
شرحاً . ولعله أراد بهذا التوكيد المتكرر للقضية أن
يبين ما بين الاطلاع والاحتذاء من خط فاصل .
فقد كان يخشى أن تجر كثرة الاطلاع إلى ما لا تحمد
منه من النقل والمحاكاة التي تفقد فيها الأصالة ،
وتضيع معها معالم الشخصية . ولم يقف صاحبنا
بالحاجة إلى الاطلاع عند حد ، فإن النفس كالينبوع
والاطلاع هو تلك الآلة التي يرفع به ماء ذلك
الينبوع إلى الرب والمشارف وأمال الأماكن .

وكثيراً ما كان يخشى أن يأسن ماء المعارف في النفس
البشرية إذا لم يجدده الاطلاع الدائم . وعباراته هنا
أولى بأن تقتبس حتى لا يفقدها التصرف بعض
أقذارها الحقيقية التي أراد أن ينزلها منازلها . وعلى
الرغم من كثرة ما أداره من القول في أثر الاطلاع
في الشاعر وأهميته له في أكثر من موطن من مقالاته

في المقتطف والرسالة ومقدمات دواوينه نراه قد أجاد التعريف به في العبارات التالية : « الاطلاع شراب روح الشاعر ، وفيه ما يوقظ ملكاته ويحركها ، ويلقح ذهنه . ونفس الشاعر يذوق ، والاطلاع هو الآلة التي يرفع بها ماء ذلك ينبوع إلى الأماكن العالية . والشاعر في حاجة إلى محركات وبواعث ، والاطلاع فيه كثير من هذه المحركات والبواعث . والأديب الذي لا يغرم بالاطلاع كالماء الأجن العطن الذي لا يحركه محرك . وإنما عمل الشاعر فيما يطلع به عمل النحل في قول أبي العلاء المعري :

والنحل يحني المر من نور الربى

فيصير شهداً في طريق رضا به

فالعالم الماهر يخرج من الجيد جيداً ، ولكن العبقري يخرج أيضاً من الرديئ جيداً

والاطلاع هو نتيجة لعوامل قد تسود في عصر فيبدو أثره في نتاجه ونتاج شعرائه بخاصة . وقد نقل أو نتعلم في عصر آخر فيبدو العصر كله ضحلاً خاوياً مجدياً في التراث الإنساني المشترك . وليس من الضروري أن يكون الاطلاع دراسة منهجية تلقن في المدارس . فالعصر الجاهل في الأدب العربي لم يكن فيه مدارس نظامية منظمة . ولكن على الرغم من ذلك ظهر أثر الاطلاع في أكثر شعرائه الذين لم ينزلوا عن العالم الحضاري المحيط بهم . فالشاعر الحكيم زهير بن أبي سلمى وسع دائرة اطلاعه بتجاربه وخبراته . وارسؤ القيس أفاد من علاقته بالحضارة البيزنطية ، وعدى بن زيد البادي قد هيا له مقامه على حدود الدولة الفارسية واختلاطه بالجوالي الفارسية النازلة على التخوم فرصة الالتقاء بثقافة فارسية عرف كيف يفيد منها في تجديد ينبوع الشعر في . ولما راجت الحركة العلمية في العصر العباسي تأثر بها شعراء من أمثال أبي العتاهية وابن الرومي والمنتبي والشريف الرضي وأبي العلاء المعري ،

وبدا هذا التأثير واضحاً في أشعارهم كل الوضوح . فلما خشيت البلاد العربية صحابة من الجهل بعد عصور الفحف والاختلال والتقسيم وغارات المغبرين عليها فسدت آداب اللغة العربية وفسد تبعاً لذلك الملق الشعري .

ولا يفيد « الاطلاع » الشاعر إلا من حيث إمداده بالمعاني المتجددة ، والخيال المبتكر الواقف موقفاً غير مقلوب ولا منكوس ، وتهيئة الطبع . أما محاولة انتقاء الأساليب واحتذاء قولها المألوفة والصب على غرارها فذلك دليل على عدم تهيؤ الطبع واستعداد الفطرة . كما يدل على خلل الأعصاب من النغمة ، والقلب من « العاطفة » .

ولقد بدا أثره الإطلاع ، واضحاً في شعر عبدالرحمن شكري منذ شدت لهاته بالشعر في أول دواوينه ، ولفت إليه أنظار الأدباء والنقاد بما في شاعريته من أصالة الطبع ، والبعد عن الصنعة والمحاكاة التي كانت تظهر واضحة في مثل شعر حافظ إبراهيم . فقد كان حافظ إبراهيم طول حياته وعهده بالشعر أسلوبياً يعني بالديباجة والتعجير ورنين الألفاظ التي قد تكون مفصلة على غير قدها . . أما عبد الرحمن شكري فلم يكن اللفظ عنده هو صاحب المحل الأول ، ولم يكن إلا وسيلة للتعبير عن المعاني .

ولم يفت ناقد مثل المازني - وكان زميلاً لعبد الرحمن شكري في مدرسة المعلمين العليا ومتأثراً منهجه ومتوجهاً بتوجهاته - أن يشير إلى ما بين حافظ إبراهيم وعبد الرحمن شكري من فروق جوهرية . ولم يفته - وهو في معرض الموازنة بين هذين الشاعرين المتناقضين - أن يشير إلى قوة « الضكير » عند شكري وإلى ضحله ينبوع عند حافظ إبراهيم . ويقول في هذا الصدد : « أما شكري فشاعر لا يصعد طرفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية ، ولا يصوبه إلى أعظم من قلبها ، ذلك

دأبه ووكدته . وهو لا يبالغ كحافظ في تخبير شعره وتديبجه ، بل حسبه من الوشى والتطريز أن يسمعك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد ، وأن يفضي إليك بنجوى القلوب والضائير ، وأن يريك عيون الندى على خلود الزهر ، واقترار ضوء القمر على مكفهر القبور ، ووميض الابتسامات في ظلام الصلور ، وأن يشقك نسيم الرياض وأنفاس السحر وأن يشعرك هزة الحنين ، ودفعة اليأس والأمل ، وأن يغوص بك في بلجج « الفكر » ليكشف لك عن معان لا يدركها التعبير ، ويتناول أبسط معاني الطبيعة والعقل ، وأشدها ارتباطاً بالحياة ، واتصالاً بالنفس ثم يصوغ لك منها شعراً نفى المستشف ، كثير الماء ، جم المحاسن

وتؤكد قضية الاطلاع . عند الشاعر عبدالرحمن شكرى بما ذكره هو وأشرنا إليه من كلامه ، كما تؤكد بالرجوع إلى شعره ومنايع وحيه ، ومصادر إلهامه ، وسنعود إلى هذا عما قليل . على أننا لا يفوتنا في هذا المعرض أن نشير إلى ما قاله عنه المرحوم عباس محمود العقاد في هذا الشأن حيث قال من مقال له في مجلة الهلال : « عرفت عبد الرحمن شكرى قبل خمس وأربعين سنة ، فلم أعرف قبله ولا بعده أحداً من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعاً على أدب اللغة العربية وأدب اللغة الإنجليزية ، وما يترجم إليها من اللغات الأخرى . ولا أذكر أنني حدثته عن كتاب قرأته إلا وجدت منه علماً به وإحاطة بخبر ما فيه . وكان يتحدثنا أحياناً عن كتب لم نقرأها ولم نلتفت إليها ، ولا سيما كتب القصة والتاريخ . وقد كان مع سعة اطلاعه صادق الملاحظة ، نافذ الفطنة ، حسن التخيل ، سريع التمييز بين ألوان الكلام » .

الشعر والثقافة

والمعجيب في قضية التأثر بالفكر والاطلاع عند الشاعر عبد الرحمن شكرى أنه لم يحاول مرة واحدة

لإخفاء آثار الفكر ، التي أفادها من قراءاته الواسعة ، في قصائده . فهو يرد كل فكرة أفادها إلى صاحبها الأول ، ولا يحاول أن ينسب لنفسه فضلاً ليس له . ففى بحث جيد له عن « الشر والثقافة » نشر بعلبد يوليو من مجلة المقتطف سنة ١٩٣٩ يصرح بمصادر ثقافته ومناهلها ويكشف عن أثر ذلك في جمهرة كثيرة من قصائده المشهورة ، فقصيدته « الحق والحسن » التي نشرت في المقتطف كانت تعبيراً عن الصراع العنيف الذى قاساه « تولستوى » بين نشدان الجمال الفنى والحقيقة الروحية ، والذى دعاه إلى رفض كثير من مظاهر الفنون والآداب حين ألف كتابه عن « الفن » . وقصيدته « حواء الخالدة » التي نشرت بمقتطف أبريل سنة ١٩٣٨ كانت آية إعجاب بوصف الكاتب جوزيف كزاد لسحر امرأة في قصته التي عنوانها « السهم النجوى » ، وفيها يتخيل أن هذه المرأة قد جمعت في شخصها بحر النساء جميعاً في القديم والحديث . وقصيدته « مبر التجارب » التي نشرت في مجلة الرسالة سنة ١٩٣٥ مبنية على « فكرة » عرضت لبروت ولغيره من القصاصين ، وهي أن الخبرة والعرفان اللذين يكتسبان بالتجارب قلما يتغلبان على أصل الفطرة والطبع في الإنسان وفي هذه القصيدة يقول عبد الرحمن شكرى :

ورب طبع بلا خبر وتجربة
أخفى على المرء من خير وعرفان
ذخر التجارب ذخر لا رواج له
ولم يخص بأرباح وأثمان
ذخر الأفاصيص مسحوراً ومختزناً
فليس للعين منه غير ريعان
إلا تجارب علم يستجد بها
ما مملأ العيش من حسن وإحسان
لولا انتفاعك من عاد مفضلة
قد تجتنبها مع التجريب في آن

لما خلعت بأشبه إذا اختلطت

فعادة المرء والتجريب أمران

والخير ليس بناف عادة شئنا

ولا يداوى به من وهى أبدان

وقد تكون القصيدة الكاملة من شعر عبدالرحمن
شكرى تحمل في أبياتها المختلفة بواعث مختلفة من
مفكرين مختلفين. فقصيدة «قيد الماضي» المنشورة في
مقتطف مارس سنة ١٩٣٩ صفحتي ٢٧٦ ، ٢٧٧
فيها - كما يعرف شكرى صراحة بعد ذلك في
مقتطف يوليو من العام نفسه - بواعث من أدياء
عديدين ، فالمطلع وهو :

أخذنا عن الماضي قليلا من النهى

وأكثر ما نلنا المواجه في النفس

مؤسس على مبدأ من مبادئ الفاسفة التي نادى
بها الفيلسوف الفرنسي ريجون . . . والأبيات الثاني
والثالث والرابع ونصها ، بعد المطلع الأول الذي
ذكرناه :

فن غامض لا يترك الفهم فهمه

ومن واضح كالخط في صفحة الطرس

فن قسوى خوف من الموت والأذى

ومن يخنن مهموم من الفكر والجلس

ومن حقد ذى حقد يرى العيش كله

ظلامه مغلوب على الغد والأمس

هذه الأبيات هي تلخيص لصفات النفوس التي
وصفها الكاتب فردريك بروكوش في قصة «الجنة الذين
هربوا» .

وقد يمزج عبدالرحمن شكرى في تأثره وبواعثه
بين الفكر الغربي والفكر العربي . ففي قصيدة
«قيد الماضي» أيضاً بيت دعت إليه دواع
عديدة من قراءات مختلفة عربية وغربية . والبيت هو :

بنساء المعالي كان بالشر قائماً

وما طربوا إلا إلى نغم النحس

فن القراءات التي أوجت به ودعت إليه قول

الشاعر محمد بن هاني الأندلسي :

ولم ينجع لامرئ كان قبله

بنساء المعالي واجتناب المآثم

وفكرة أناطول فرائس في قصة «الدير» التي
يصف فيها إنساناً ذهب إلى الدير ، وتجنب حتى
قول الخير وعمل الخير ، لأنه وجد أنهما كثيراً
ما يبعثان الناس إلى عمل الشر . . . ! وهناك باعث
ثالث كان من بواعث عبد الرحمن شكرى إلى نظم
هذا البيت ، وهو وصف الدكتور هاليوك أليس في
كتابه «رقصة الحياة» لما يخالط معالي الحضارات
ومجدها من شرور ، على أن الباعث الرابع والإخير
من بواعث الفكرة في هذا البيت ما ذكره «جورج مور»
في كتابه «امترافات شاب» من أن جلائل الأعمال
الفنية قد مكن من صنعها ارتكاب الشرور في
الحضارات المختلفة . . .

وهكذا ترى كيف أن بيتاً واحداً من قصيدة
لعبد الرحمن شكرى قد دعت إليه دواع من
قراءات واطلاعات غربية وعربية . ويصرح
شكرى مرة أخرى بهذا التأثير في شعره قائلاً في
صدق وصراحة محبوبة : «وقلما نرى قصيدة - يعنى
من شعره - ليس فيها أثر لأكثر من (مفكر) . . .
وهذه المسارب الخفية في النقل والتأثر بالاطلاع
هي نتيجة حتمية للقراءات الواسعة لا مفر منها
ولا محيد عنها . ولا عيب فيها إذا كان التأثير بها عن
غير قصد . وهي تقابل التأثير والاحتذاء في الأسلوب
وتحبير العبارة . إلا أن التأثير الأسلوبى يهون قلره
بجانبها . فليس في احتذاء الأساليب مزية ولا فيه
دلالة على أصالة الطبع وتسيؤ الفطرة ، أما التأثير
بالأفكار ففيه أكبر الدلالة على عملية الانصاج
الفكرى ، واستحضار المعاني في إبانها ، وجيشان
النبوغ الشعرى في النفس الشاعرة ، ومحاولة دائماً

أن يتحرك ويرتفع في غير جنوح إلى سكون .
ولا ضير على شاعرية عبد الرحمن شكرى
المثدفة أن نشر هنا إلى ما كان من أثر اطلاعه على
النماذج الجيدة للشعر العربى ، في جنوحه في الجزء
الأول من ديوانه الذى ظهر سنة ١٩٠٩ إلى احتذائه
أساليب شعراء الصنعة العباسية ، فقد كان ذلك في
بداية عهده بالشعر . ولقد فطن هو بعد ذلك - أو
أفطنه الشاعر عبد حافظ إبراهيم - إلى هذا الاحتذاء
ونبه إليه برفق ، وإن كان لم يعبه عليه . وقد تقبل
شكرى نصيحة حافظ إبراهيم ، فحاول بعد الجزء
الأول من ديوانه الإقلال من هذا الاحتذاء (انظر
مقال « رأى في الشعر الحديث » لعبد الرحمن شكرى
- مجلة المقتطف ، عدد مايو سنة ١٩٣٩) .

وندع عبد الرحمن شكرى يدلنا بنفسه على
مواطن الاحتذاء في شعره قائلا : « وقد أطلعت
المرحوم حافظ بك إبراهيم على قصائد من قصائد
الجزء الأول من ديوانى في حفل حضره ، ففطن
إلى أنى أحتذى شعراء الصنعة العباسية ، كما في
قصيدة البيت الآتى :

عمى الدجى عن مطلع الفجر
في ليلة كسيرة الدهر
وفي هذا البيت احتذاء لقول ابن المعتز :
يا ليلة نسي الزمان بها
أحداثه ، كوني بلا فجر

وفي البيت :
لا تلح مشتاقاً على شجن
إن الشباب مطية العذر
احتذاء لقول الحسن بن هانئ : إن الشباب مطية
الجهل .

والقصيدة « أتذكر أشواقى وأنت دليلها » فيها
احتذاء ظاهر لقصيد ، الشاعر الذى يقول : « وأنت
- ولا من عليك - حبيبها » . وقصيدة « راحة الهوى

تعب » فيها احتذاء لقول الحسن بن هانئ : « حامل
الهوى تعب » . وقصيدة :

وزاولت السياق بها فلما
سبقت البرق جارىت المراد
بلغت بها المدى ، فلو استزادت
علواً ما وجدت المستزادا
فيها احتذاء لقول المعرى :

وكم من طالب أمدى سيلقى
دوين مكافئ السبع الشدادا
لى الشرف الذى يطأ الثريا
مع الفضل الذى يهر العبادا

ومضى عبد الرحمن شكرى في تتبع
الاحتذئات التى جاءت في شعره على غرار شعراء
العصر العباسى . وهو لا يمانع في « الاحتذاء » ، ولكن
الذى يمانع فيه وينكره بشدة هو « النقل » ، فإن
« الاحتذاء » شيء والنقل والأخذ بالنص أو شبه
النص شيء آخر ، والأخير هو الذى لا يرضى
مطالب النفس والوجدان .

ومن الفكاهات التى تحضرنا في هذا المقام أن
عبد الرحمن شكرى حين نشر قصيدته في رثاء الزعيم
مصطفى كمال تعرض لها ناقد بالنقد ، فلما بلغ البيت
الذى يقول فيه شكرى :

أوحش الموت به أنفسنا
والمنى دانية ، والمجد عالى

نقده قائلا إن عبارة الشطر الثانى تعوزها الفخامة
فرد عليه عبد الرحمن شكرى قائلا : إن هذه العبارة
هى من قول شاعر الفخامة الشريف الرضى :
« فالبنى وافية والمجد عالى » وهى من أحد أقواله
في الرثاء : . . . فاحتذئات عبد الرحمن شكرى
لأشعار بشار بن برد والحسن بن هانئ ، ومسلم بن
الوليد ، والعباس بن الأحنف ، وأبى تمام ، وابن
المعتز ، والشريف الرضى ، والمعرى في أساليبهم ،

تظهر قلب المرء لو يستطيعها
وتكسر من شر الخطوب المواجه
الوهم والخيال

ولم يبد أثر التفكير الأوربي على شعر عبد الرحمن
شكري وحسب ، ولكنه بدا في كل ما كان يكتبه
من دراسات أدبية أو فصول نقدية . ولقد
فطن عباس محمود العقاد إلى فضل عبد الرحمن
شكري في أنه « أول من كتب في لغتنا عن الفرق
بين تصوير الخيال وتصوير الوهم ، وهما ملتبسان
حتى في موازين بعض النقاد الغربيين » . والحق أن
كلام شكري هنا يستحق أن يساق بنصه لتتضح لنا
مقدرة الرجل على معالجة موضوعاته وتأنيدها
بالشواهد الكثيرة والأدلة التي تدل على موسوع
اطلاعه ، قال من مقدمة الجزء الخامس من ديوانه :
« فإذا سمعت هؤلاء — يقصد الذين يريدون أن
يجعلوا من الشعر خيالا من خيالات معاقري الحشيش
— يصفون قصيدة بأنها ملأى من المعاني ، حسبت أن
قائلها ذو ذهن خصب ، وعقل راجح كبير ،
ونفس عظيمة ، وأنه جعلها ذخيرة الحقائق والآراء
السامية الشريفة . ولكن الأمر ليس كذلك ، إذ
أنهم يعنون أنها مملوءة من الخيالات والمغالطات
المضطربة ، وأن خيال صاحبها بهلوان شعري ، أو
مشعوذ يفرك بحركاته فينبغي أن نميز في معاني
الشعر وصوره بين نوعين ، نسمي أحدهما « التخيل »
والآخر « التوهم » . فالتخيل هو أن يظهر الشاعر
الصلوات التي بين الأشياء والحقائق . ويشترط في هذا
النوع أن يعبر عن حق . والتوهم هو أن يتوهم
الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود . وهذا النوع
الثاني يغري به الشعراء الصغار ولم يسلم منه الشعراء
الكبار . ومثله قول أبي العلاء المعري :

واهجم على جنح النجى ولو أنه
أسد يصول من اللال بمخيل

واحتذاؤه لأبي الطيب المتنبي من الناحية الفكرية ،
كل هذا كان واضحاً في شعره ، وخاصة في
قصائده الأولى قبل أن يتجه إلى توسيع اطلاعاته على
الشعر الأوربي . فلما اتجه هذا المتجه لم يجد — بالطبع
— في أسلوب الشعر الأوربي ما يحتذى ، فحول
اهتماماته إلى « الأفكار » التي يثيرها هذا الشعر . ولقد
أفاده هذا الاحتذاء الأسلوب للشعر العربي في العصر
العباسي فائدة ذات جلوى ، فمنه — عند اطلاعه
على الشعر الأوربي — من الاندفاع وراء الأوهام .
والمغالات ، والتجارب العقيمة . وقد أعلى من قيمة
هذا الاحتذاء أن محفوظات شكري وقراءاته للشعر
العربي كانت في سن مبكرة جداً . ويصرح بأنه
أفاد كثيراً من مختارات كتاب « الوصلة الأدبية » للشيخ
حسن المرصفي ، وهو الكتاب الذي كان له
فضل — منذ أخريات القرن التاسع عشر — في
تأصيل دراسة الأدب العربي ، وفهمه على ضوء
النماذج الجيدة التي عن الشيخ المرصفي كثيراً بعرضها
وتحليلها ونقدها والموازنة بينها .

ولقد أضاف شكري إلى إحتذائه الكثيرة جداً
في شعره التفكيرى ، بعض ترجماته لقصائد معينة من
الشعر الأجنبي ، ومن مآثوراته في هذا الباب قصيدة
« الرحمة » التي ترجمها عن الشاعر

شكير ، والتي يقول فيها :

وما الرحمة الغراء بالقهر تجلدى
ولا يستفيد القسر أفضال راحم
تجود كما جادت سماء بغيثها
فتجلدى ، كما تجلدى صفى الغمام
أليست كقطر الغيث ربا ونعمة
تعيد وجوه الروض غر الميسام
وتبدر من قلب العظيم عظمة
وأعظم تنعماً في فعال الأعظام
فطوبى لذى هم ينال شفاءها
وطوبى لذى فضل كثير المكارم

فالقصة التي بين المشبه والمشبه به صلة توهم :
ليس لها وجود . وكذلك قول أبي العلاء المعري في
سهيل النجوم :

ضرجته دما سيوف الأعادي

فبكت رحمة له الشريران

أي أعاد ، وأي سيوف ؟ في مثل هذا البيت
تزدى الفرق واضحا بين التخيل والتوهم . أما أمثلة
الخيال الصحيح فهو أن يقول قائل : إن ضياء الأمل
يظهر في ظلمة الشقاء ، كما يقول البحري :

كالكوكب الدرّي أخلص ضوءه

خلق اللجى ، حتى تألق وانجلي

فهذا تفسير لحقيقة وإيضاح لها . وكذلك قول

الشريف :

ما للزمان رمى قوى فزعزعه

تطايّر القعب لما صكه الحجر ؟ !

« القعب : القدح » فهو يشبه تفرق قومه

بتطايّر أجزاء الإناء المكسور . وهذا - أيضا -

توضيح لصورة حقيقة من الحقائق ، وهي تفرق

قومه .

نعم ! لقد فطن الشاعر المفكر عبد الرحمن

شكري إلى تلك الفروق الدقيقة بين الخيال والتوهم .

ولم يبال أن يكشف عن عوار الخيال ومخفه في بيتين

للشاعر أبي العلاء المعري ، وهو واحد من الشعراء

العباسيين الذين احتداهم في أساليبهم كما سلف

القول . ومن عجيب المفارقات أن عبد الرحمن

شكري نفسه قد وقع في المخذول الذي كان ينهيه على

شعراء التوهم . ففي قصيدته التي عنوانها : « دعاية

- أي مواقع التقييل أحسنها ؟ » والتي يقول في

مطالعها

رأى دلهسا أن لا ترضى بقبلة

لأنزل نثي في أعز مكان !

أقبل منها الحسن في خير موقع

برغم حسود راح بالشان !

فيا ليت أن الناس تغفى عيوبهم

فأثمتها في خفية وأمان . . .

في هذه القصيدة يقول عن حيرته في أي المواقع

يقبلها :

أم العتق المعقود بالنحر أطيب

أم الصدر حلى وجهه جيلان ؟

فانظر - رعائك الله - كيف خان المذاق

والخيال الجميل شاعرنا عبد الرحمن شكري

هذه المرة فجعله « يتوهم » ثدي الفتاة المشبهة كأنهما

جيلان جائعان على صدرها ؟ !

لقد كان شكري شاعرا غلب عليه « الفكر »

و « التفكير » في شعره ، على أنه لم ينقص من قدر

العاطفة كما أبناء قبلا - ولقد بلغ من إعجابه بقوة

الفكر أنه نظم أرجوزة تبلغ أبياتها أربعين بيتا ،

وجعل عنوانها « قوة الفكر » ، وجعل الفكر فيها

يتحدث قائلا :

أقوى على الأيام والدهور

كما صفت عتيقة الخمر

والناس قد غرهم خودى

وهم على غرهم وقودى

نبهم للحادث العظيم

كما تشب النار في الهشيم

فأشعل النيران واللهيبا

وأشغل الأحمق واللبيبا

طويت جيلا ونشرت جيلا

وكم بعث فيهمو رسولا

وكم رماني الجور في الأنحدود

وقيسلوني فوهت قيودى

واستبشروا بمقتلى وهلكى

وبينهم - لو يفتنون - ملكى

وأوسعوا من نالنى عذابا

وقطعوا من لحمه عقابا

فصار لي في قتله انتشار
يقام لي من قبره منار
وصار لي من دمه مداد
يخط في الدهر به السداد

.....

.....

«الفكر» نور الله في الوجود

فعمره كخلده المديد . .

ومن دلائل التعادل بين «الفكر» و«العاطفة» في
شعره بد الرحمن شكري أن هذه القصيدة الفكرية
تأتي في موضعها من الجزء الخامس من ديوانه
عقب قصيدة عاطفية عنوانها «سر الحافظ» يقول فيها:

مهما تنسأت بك عنا الديار

وطال من ذاك العشير احتمال

فأنت أدنى من نجي الرجاء
وأنت أحلى من كتوس الثمال

فإن في ذكراك برء العليل

ورب ذكري مثل شك السلال

في لحظ عينيك عقال الهوى

نفوسنا في أسر ذاك العقال

تظل في العين معاني النفوس

والنفس أسمى ما يحب الرجال

رحم الله الأستاذ والصدیق عبد الرحمن شكري

قد جمع في شعره بين الفكر والعاطفة على أصدق

ما يكون الجمع تلازماً وتعسداً بين نزعيتين

ضرورتين في الشعر العربي ، بل في الشعر العالمي

على وجه العموم . . .

محمد عبد الغني حسن

الغلمة سيمون دي بوفوار

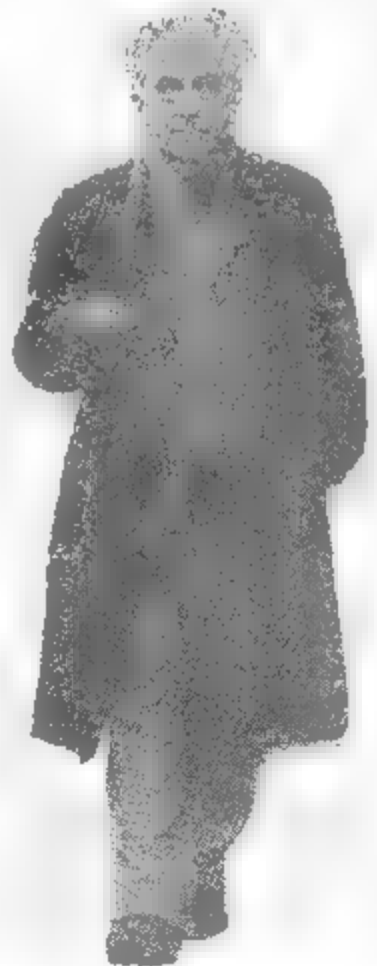


هذه الصورة النادرة للصغيرة سيمون
(على اليمين) مع أمها وشقيقتها ميلين هي
واحدة من الصور العديدة المنشورة في
كتاب سيرج جوليان - كافييه عن مؤلفه
«حكاهم الصغار» ، وكتاب سيرج يتناول
حياة سيمون دي بوفوار منذ ولدت في
الساعة الرابعة من صباح ٩ يناير عام ١٩٠٨
داخل حجرة من الألكيه الأبيض تعلو على
ميدان راييل حتى اقترنت بأعظم مفكرى
القرن العشرين سارتر أو صاحب
«الكلمات» .

ولا يكتفى سيرج بمرحلة حياة الأدبية
الشبية وخصوصياتها ولكنه يتناول
بالدراسة والتحليل قسم أعمالها بالإضافة
إلى ما كتب عنها ابتداء من جوزيه كاباتى
إلى فرنسوا موريك ومادلين شارل في
الحديث الرائع الذى أجرته مع الصغيرة
الرفيقة التى كبرت وبلغت قمتين خرافيتين
هما سارتر وسيمون دي بوفوار .

مقابلة أيديولوجية

بين إهرنبورج وسارتر



إنما إهرنبورج هو الوحيد من بين الكتاب السوفيت التي يعرف فرنسا جيداً فقد عاش فيها سنوات طويلة بدأت عام ١٩٣٠ ثم استؤنفت حينما فتح الاتحاد السوفيتي أبوابه وفوافذه وأسواره الحديدية ولم يعد إثناء أو وعاء مغلقاً على ذاته، لذلك أصبح إهرنبورج أحد الأسماء الأجنبية الحبيبة إلى فرنسا والفرنسيين أو نيس هو الكاتب بأسى وحزن عن «سقوط باريس» كان إهرنبورج يملك التسليحية وكان يعتقد في إمكان إطلاق حرية التعبير بعد سقوطها . واستطاع فعلاً أن يمتدح كلمته ويكتب أكثر من غيره بحرية تقترب من الجرأة في عرف العقلاء ومن الغش في عرف الخباين ومن الخيانة في عرف أتباع ستالين .

في هذه الفترة كتب إهرنبورج ذكرياته التي نشرت آنذاك بمجلة «نوف مير» السوفيتية والتي تصدر قريباً في كتاب تحت عنوان «الناس وتسلووت وإخياء» وربما يكون قد صدر بالفعل عند نشر هذا الكلام !

ومن ذكريات إهرنبورج تحليله الجريء الحر عن سارتر ودراسه كظاهرة انطلقت وغزت القرن العشرين وما زالت تسوده إلى الآن .

أما إهرنبورج فظاهرة جديدة بالدراسة والتحليل هو الآخر ؛ فقد بنى في ١٤ يناير الماضي ٧٥ عاماً ، وهو سن بالنسبة لغيره . يعتبر نهاية الشيخوخة أما بالنسبة له فهو بداية الشباب ، ذلك أنه لا يزال حياً فحسباً ليس فقط بلبس قلبه ولكن أيضاً بحضور ذهنه ، وطلبه الناح للمعرفة وتزوده المستمر بالثقافة ، ورحلاته المتعددة للبلاد ، وصداقاته الوطيدة بالناس وعشقه الروحي للزهور والجمال .

ولد إيليا في أسرة بورجوازية وهجر مدرسة اليسارية بموسكو ليشارك في فضاء البولشفيك ضد النظام الاجتماعي القائم على طول إمبراطورية قياصرة روسيا وعرضها . ثم قامت الحرب الأهلية وكانت موافقه قد أصبحت ذات وزن وتأثير كبيرين فأخذ يهاجم الفاشية بعنف وضراوة مستنداً إلى ثقافته العميقة معاً في شتى المجالات والمعارف الإنسانية ، هذه الثقافة التي تبلى من بعين متوازيين هما الثقافة الروسية والثقافة الفرنسية ، ولو أن إيليا لم يكن يقف عندهما وحدهما ، وإنما كان يتداهما كثيراً إلى كل بقعة في العالم يقف فيها الفكر ويزدهر الفن ويفتح الأدب . . . ولهذا قرأ إيليا كل شيء وشاهد كل شيء وفهم كل شيء وأفاد في تكوين شخصيته بكل شيء . . .



١ . إهرنبورج

تلك الشخصية التي لم تعرف خلال مرحلتى تكوينها ، الأولى حتى سن الثامنة عشرة فى موسكو ، والثانية بعد هذا السن فى باريس ، لم تعرف الكتب المدرسية ولا المناهج الأكاديمية ، فأساتذته الحقيقيون كانوا هم الحياة والناس ؛ حياة السجن والحرب والكفاح والناس الفقراء المغلوبين على أمرهم المناضلين فى سبيل الحصول على حقوقهم وحريتهم ؛ ليس فقط فى روسيا وليس فقط فى فرنسا ولكن أينما وجد الإنسان .

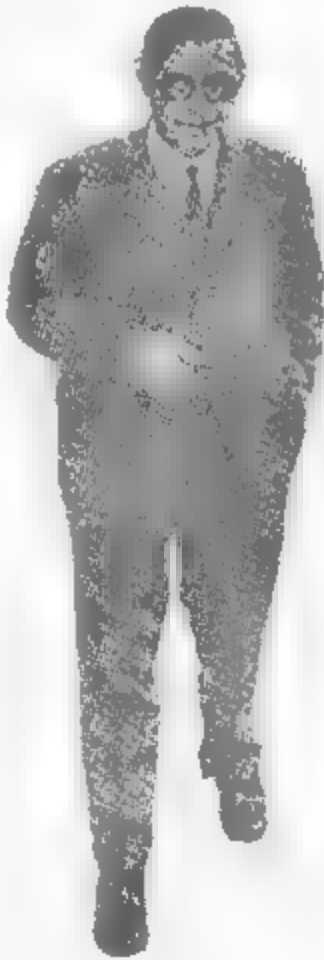
وبهذا أصبح إيليا إهرنبورج علمى الفكر والمواطن فيما عدا حبه الطيعى لمسقط رأسه ، وشعوره بالانتماء إلى شعب عريق يناضل من أجل حريته ، وإيمانه العميق بالعدل بليش . . . نبي الثورة فكراً وعملاً .

هكذا يظل الرجل الذى يعرف اللغة الفرنسية والأدب الفرنسى أفضل من كثير من أبنائها ، ويحب فرنسا ، والخصاصة الفرنسية أكثر من كثير من مواطنيها ، يظل روسياً إلى أبعد الحدود ، راضياً بروسيته فخوراً بها . كما يظل معنوياً وأدبياً سفيراً دائماً لبلاده فى الخارج ، مرضياً عنه من جميع الحكومات التى تعاقبت على وطنه حتى فى أيام الستالينية المظلمة .

وكما إهرنبورج يهتم بالفن والفن فهو يشارك بأرائه ، مثلاً شارك بمجهاده فى السياسة ونظم الحكم والتعاون الدولى . فهو أحد كبار الشخصيات المظلة على العالم الفاردة عليه جناحيها ، والى تنادى بتدعيم السلام وتوطيد الأمن وتأكيد التعايش السلمى بين جميع الشعوب مهما كانت نظمها السياسية ومهما كانت مذاهبها الاجتماعية .

إن أى اجتماع يتم فى المؤتمرات الدولية منذ عام ١٩٤٦ سواء كان المجلس الدولى للسلام أو مؤتمر قازسو أو فيينا أو روما أو هلنكى أو أى مؤتمر آخر ولا يحضره إهرنبورج يفقد كثيراً من فعاليتها وكثيراً من جديته وجدواه . وإنه لا ، والدور الحفيز الذى قام به لتنظيم المؤتمرات المستديرة من أجل لقاء الشرق والغرب - ذلك يدوى عن أرغم من انتشارها واتساع رقعتها ، الأمر الذى لا يمنع التأكيد من قيام حرب ذرية !

ولكن إهرنبورج ، ففضلاً عن ذلك كنه يظل واحداً من هؤلاء الذين لا يرون ضرورة الأمل من أجل العمل ولا ضرورة النجاح من أجل مواصلة السير . هذا الدرس الملى بالصبر والحكمة تعلم إهرنبورج شكته من فرنسا ،



وانفعل بمضمونه من رؤية جهود فلاحي
وعمال بلاده الكادحة .

ولأن العالم في حاجة إليه ولأنه أصبح
أكثر سحرة ، ظل إهرنبورج حتى هذه
السن شاباً بقلبه رجلاً بعمله شيخاً بحكته
في الفن والحياة .

وفي مذكراته يعترف إهرنبورج
بأنه ظلم سارتر عندما هاجمه عام ١٩٤٩
في مقال كان يدافع فيه عن فوكنر ، ويأسف
على ما اتهم به بعد قراءته لمسرحية
« الأيدي القفزة » ، فقد قال وقتئذ :
« إن سارتر متحدث لبق ، ومفكر
ورجل صالونات أما مسرحيته فهي مقالة
انتقادية كتبت بموهبة لمهاجمة الشيوعيين » .
لم يكن إهرنبورج قد التقى بسارتر
هنا كتب هذا الكلام إلا مرتين التقى
به فيما لقاء عابراً خاطفاً ، مرة قبل
الحرب ومرة عام ١٩٤٦ .

في هذا الوقت « في فرنسا وفي كل
دول الغرب » كان الجميع يرددون
اسم سارتر الذي كان يمثل هذه الشهرة
ويصفها بأنها « غباء » ، لأنه كان يعلم
جيداً أن كثيرين من يتكلمون عنه سواء
بأكبار أو بسخف لم يقرروا واحداً من
كتبه الجديدة .

وسارتر نابذة وسياسي ومتواضع .
ففي عصرنا لا تقتصر السياسة على
المتخصصين فيها والمشتغلين بها ، ذلك
أنها تفرض نفسها على كل مجال حتى
أصبحت القلة النادرة غير الملزمة هي
تلك التي تغلت من مجال الفكر والعمل
السياسيين .

وتطور سارتر السياسي لا يحتاج
إلى شرح أو إيضاح ، ففي عام ١٩٤٨
كان يمثل « القوة الثالثة » التي تقف بين
البروليتاريا والبورجوازية ، بين الاتحاد
السوفيتي والولايات المتحدة . ولكنه
لم يظهر كنتم الجميع ولا كنتم إلى أحد ،
لأن « الأيدي القفزة » كانت قد أصبحت
سلاحاً في يد أمريكا والبورجوازية .

وفي فيينا ، في مؤتمر الحركة الدولية
للسلام ، ظهر سارتر كنجم سينائي ،
أشاد به المجتمعون منذ الاجتماع الأول
وعندما أنهى خطابه وقف الجميع وصفقوا
له طويلاً . . ومتواصلاً .

وبين عامي ١٩٥٢ و ١٩٥٦ انبرى
سارتر للدفاع عن الاتحاد السوفيتي في
مواجهة هجوم الصحافة الفرنسية . وقام
بزيارات متعددة للروسيا أدلى فيها
بأحاديث عظيمة وجريئة معاً .

وبعد حوادث الهجر أعلن سارتر
رسمياً قطع علاقاته بالكتاب السوفيتي
من أصدقائه ، ولكنه بعد عام واحد من
اتخاذ هذا القرار الحاسم ، أعاد علاقاته
مرة ثانية .

إن سارتر الأديب يقوم أساساً على
الرؤية الفنية والموهبة التحليلية ، أما
سارتر الفيلسوف فيقوم أصلاً على
التصاقه بالحياة فكرياً وسياسياً .

وقد صرح في مؤتمر فيينا بقوله :
« إن الفكر والسياسة في عصرنا يتحولان
إلى « مذبح » لأنهما شيان مجردان .
والعالم كان متقسماً إلى معسكرين يخشى
أحدهما الآخر ، ويتحرك كل منهما دون
أن يعلم بنوايا وقوة الآخر » في هذا الجو
أصبح المفهوم المقبول هو المفهوم
القبلي : « إذا أردت السلم ، استعد
للحرب » . وهذا هو قمة انتصار التجريد
فقد تحول الناس إلى أشياء مجردة ، وغداً
كل إنسان هو « الآخر » أي العدو
الوهمي الذي يجب خشيته . وفي بلادى ،
فادراً ما توجد كائنات بشرية فالأسماء
والعناوين هي التي تسود . . . »

وهكذا فإن بحث سارتر الحار عن
معنى الأحداث يقسم بحساسية الملاحظة
والوعي والإدراك والتعمق في دراسة
التطواهر والمواقف ثم الخروج بنتيجة
نهائية تكون هي دائماً النظرة الثاقبة والحكم
القاطع والرأي الموضوعي الحر . وما يسمى
عند غيره بالمنولوج الداخلي أو الشك
الذي تمليه أيام وسنوات من الصمت
يتحول عند سارتر إلى تأكيدات ،
وتصريحات وأحاديث عديدة أي إلى
أفعال .

ويعود إهرنبورج فيأسف مرة أخرى
بعد ١٥ سنة على مقاله الذي كتبه عام
١٩٤٩ وهاجم فيه الرجل الذي أصبح
قيماً بعد « ضمير العصر » .

فتنحي العشري

جيمس ميريديث ..

من اللزغنف إلى العنف !

- إن الزنجي في أمريكا ليس مواطناً
وإنما هو مشكلة ..

تلك هي الحقيقة القظة السافرة التي
يعلمها باحثان أمريكيان هما : لويس
كيليان ونشارلز كريج في كتابهما
«الآزمة العنصرية في أمريكا» .

وتفسر لنا هذه الحقيقة المأساوية سر
الاضطرابات العنصرية التي تحتاج أمريكا
منذ عام ١٦١٩ حتى تلك اللحظة من عام
١٩٦٦ .

فمنذ ما يقرب من ثلاثة قرون وخمسين
عاماً خلعت وطناً عشرون زنجياً - جلبوا
من أفريقيا - أرض أمريكا لأول مرة .
وكان ذلك ، على وجه التحديد ، عام
١٦١٩ . وعندئذ بدأ تاريخ الزوج في
أمريكا بحقبة لم يجد المؤلفون الأمريكيون
أى غصانة أو حرجاً في أن يطلقوا عليها
اسم : «حقبة الدخول في العبودية» .
عبودية الإنسان الزنجي .

بيد أن بصيصاً من الأمل يومض في
حياة الزوج عندما تندلع ثورة الاستقلال
الأمريكية ضد الحكم البريطاني . ومن ثم
فقد اشترك الزوج في هذه الثورة اشتراكاً
فعالاً وإيجابياً على أمل أن تحقق لهم
الخلاص من العبودية ، بل إن التاريخ
يسجل أن أول أمريكي أريقت دماءه في
الثورة التي حررت أمريكا من الطغيان
البريطاني كان بوعزاً زنجياً يدعى كرييس
اتاكس .

ولكن الثورة الأمريكية تنتصر ..
ويتبدد أمل الزوج نهياً عندئذ تصدر
وثيقة «حقوق الإنسان» الأبيض ، لأن
الإنسان الزنجي لم يجد فيها حقوقه فضلاً
عن حرته ..

ومنذ ذلك الحين وليل الاضطهاد
العنصري الأبيض يحتم على حياة الزوج .
غير أنهم لم يلقوا سلاح المقاومة : فمنذ
تلك الثورة الزنجية التي انفجرت في
جزيرة هايتي بقيادة الزنجي «توسان»
في أغسطس عام ١٧٩١ وإعلان أول
جمهورية زنجية في عام ١٨٠٣ حتى

«مسيرة ميريديث» في يونيو ١٩٦٦
والإنسان الزنجي لم يكن عن المطالبة
بحقوقه وحرته .

ومثلاً كان العنصريون الأمريكيون
يقمعون ثورات الزوج بقسوة وعنف
طوال تاريخ نضالهم فقد كان هذا
ما استبداه العنصريون عندما أطلق أحدهم
الرصاصة على الزعيم الزنجي جيمس
ميريديث في ٦ يونيو الماضي كي يعوقه
عن مواصلة مسيرته السلمية من مدينة
مفيس إلى مدينة جاكسون لحث الزوج
على تسجيل أسماهم في قوائم الانتخابات
القادمة .

إن ما حدث لجيمس ميريديث يوضح
بجلاء أساليب الاضطهاد العنصري لقرى
الإنسان الزنجي :

تبدأ القصة في ظهيرة يوم أحد ٥
يونيو الماضي حينما بدأ الزعيم الزنجي
ميريديث مسيرته التي تبلغ ٢٢٠ ميلاً من
مفيس حتى جاكسون بولاية الميسيسيبي
ومر اليوم الأول بسلام . ولكن اليوم
الثاني كان ينطوى على مفاجأة خطيرة ..
كانت هناك ثلاثة رصاصات «عنصرية»
تنتظر ميريديث في الطريق رقم ٥١ ..
رصاصات صوبها إلى ظهره عنصري
أبيض يدعى «تورفل» .

بيد أن صوت هذه الرصاصات الثلاثة
تردد في جميع أرجاء أمريكا .. وكان
أن تقدر آلاف الزوج إلى حيث وقع
ميريديث متأثراً بأصابته .. وقالوا في
تصميم غاضب :

- إن المسيرة لم تنته بتقل
ميريديث إلى المستشفى .. إنما ينبغي أن
تبدأ ..

وبدأت المسيرة الغاضبة ..

وعندئذ ، ورغم السخيرة القظة التي
تقطر عنصرية والتي تلون كلمات مجلة
نيوزويك الأمريكية وهي تصف مسيرة
ميريديث ، إلا أنها بعد أن نعت ميريديث
بالدون كيثوتية ووصفته بالغموض
لم تجد بداً من الاعتراف بأن الرصاصات

ج . ميريديث



الثلاث قد حاولت ميرديث من شخص إلى رمز . . . انتف حول الزنوج .

ذلك أن المسيرة التي كان قد بدأها ميرديث ومعه مائة وخمسون شخصاً قد استقطبت ، بعد إطلاق الرصاص عليه ، جماهير زنجية متعاطفة بلغ عددها حوالي ١٦ ألف شخص . وقد تصدر مارتن لوثر كنج هذه المسيرة التي استمرت واحداً وعشرين يوماً قطع الزنوج خلالها ١٣٢ ألف ميلاً .

وها هنا يمكن القول أن مسيرة ميرديث قد أكدت ، إلى حد كبير ، دلالات خطيرة هامة بدأت تظراً على الحركة الزنجية . ولعل أبرز هذه الدلالات هذا « الشعار » الجديد الذي تبلورت أبعاده في نهاية المسيرة . إنه شعار يقول في احتجاج غاضب عنيف : - « السلطة للـسود » .

وعندما ترددت أصدااء هذا الشعار في كثير من المنظمات الزنجية الأمريكية كان هذا أرهاصاً بأن أحد تيارات الحركة الزنجية قد بدأ يعشق مجراه .

وتفسير ذلك : أن هناك تياران أساسيان في الحركة الزنجية : تيار يدعو

إلى « اللاعنف » أسلوباً لمواجهة العنصرية البيضاء . ويتزعم هذا التيار الزعيم الزنجي مارتن لوثر كنج . أما التيار الآخر المضاد فيدعو إلى « العنف » أسلوباً لمقاومة الاضطهاد العنصري الأبيض . ويتزعم هذا التيار زعماء زنوج مثل : جون لويس وستوكلي كارمايكل . ولعل أبرز جماعة زنجية تأخذ بأسلوب العنف هي جماعة المسلمين السود .

وهنا يمكن القول أن ثورة الزنوج التي انفجرت في مدينة لوس انجلوس في صيف عام ١٩٦٥ كانت بمثابة المغترق التاريخي على طريق « أسلوب » النضال الزنجي :

فقد بدأ واضحاً منذ تلك الثورة الزنجية العنيفة التي فجرت حي وائسي بلوس انجلوس أن العنف كأسلوب لمقاومة العنصرية البيضاء قد بدأ يتصدر الحركة الزنجية . وبدأ يستقر في أذهان كثير من الزنوج أن العنف هو أسلوب الخلاص من ليل الاضطهاد العنصري الطويل .

وقد حدث هذا التحول الخطير والهام في أسلوب النضال الزنجي رغم مواعظ مارتن لوثر كنج التي يتغنى فيها بشاعرية





عن اللاعنف : « ذلك السلاح القوي العادل
الذى يجرح دون أن يدمى ، ذلك السيف
الذى يبرأ ويشفى » .
والسؤال الذى يطرح نفسه بالاحاح
الآن هو :

- ما هو السبب الجوهرى الذى
يدفع الزوج إلى العنف ؟

لعل أبرز إجابة على هذا السؤال هى
ذلك رأى الذى ساقه « بايارد روستن »
منظم مسيرة الزوج إلى واشنطن إبان ثورة
١٩٦٣ ، يقول روستن مقيباً على ثورة
لوس انجلوس فى عام ١٩٦٥ :

- « أعتقد أن السبب الحقيقى
العنف هو أن الشاب الزنجى ، العاطل
واليثامس ، لا يشعر بأنه جزء من المجتمع
الأمريكى . ذلك أن الذين يشعرون بأنهم
جزء من النظام لا يهاجمونه » .

وبيلور الزعيم الزنجى دوى ولكنز
هذا المعنى حين يقول :

- « إن المواطن الزنجى لا يؤمن
بالعنف كطريقة لتأمين حقوقه . ولكنه
وصل إلى حد لم يعد يخشى معه العنف .
إنه لم يعد مستعداً للتراجع والانكماش .
إنه سيؤكد نفسه » وإن كان لا بد من
العنف فليكن » .

وهكذا تعد المنصرية البيضاء المنيفة
التي تجعل الزنجى مشكلة وليس مواطناً ،
وتطلق الرصاصات القاتلة على الزوج . .
تعد هذه المنصرية مستوثة إلى حد كبير ،
عن تحويل الإنسان الزنجى من إيمانه
باللاعنف إلى العنف .

وتكشف تجربة جيمس ميريديث
المربوة عن هذا المعنى : فلم يكن غريباً
إذن أن يقول جيمس ميريديث ، بعد
نقله إلى المستشفى ، « إننى سأنضم إلى
المسيرة مرة ثانية . . . ولكنى » ، وهنا
يملن عن تحوله من اللاعنف إلى العنف ،
سأكون مسلحاً هذه المرة .

- لماذا ؟

- لأنه إذا كان اللاعنف شيئاً طيباً
إلا أنه لن يحقق نتائج تذكر .

ولقد عمق ميريديث هذا المعنى فى
حديث له مع كارل فلمنج مراسل مجلة
نيوزويك الأمريكية حين عبر عن أسفه
لأنه كان أعزلاً من السلاح عندما ذهب
إلى ولاية الميسيسيبى لبدأ مسيرته . يقول
ميريديث ، فى هذا الصدد ، ملخصاً
تجربته الذاتية المنيفة :

- « لا ينبغي أن يكون الإنسان
عاجزاً . لقد أطلق الرصاص على كمالو
كنت أرنياً برياً . ولو كان معى بندقية
لقتلت هذا الفر . ولن أضع نفسى مرة
أخرى فى هذا الوضع » .

ولقد بلغ رفض أسلوب اللاعنف
ذروته فى نهاية مسيرة ميريديث عندما رد
بعض زعماء الزوج شعار : « السلطة
للسود » .

ولقد بدأ هذا الشعار الزنجى الجديد
يفرض أبعاده السياسية والنضالية على بعض
المنظمات الزنجية إلى حد أثار فزع الكاتبة
الأمريكية ليليان سميت فقدمت استقالتها
من عضوية اللجنة الاستشارية لمؤتمر
المساواة المنصرية احتجاجاً على سياسة
اللاعنف والتحول إلى دفع هذه الحركة
نحو المطالبة بـ « السلطة للسود » .

أما مارتن لوثر كنج « نيسى
اللاعنف » فقد أثار هذا الشعار الغاضب
المنيف مخاوفه . وقد بدأ هذا فى قوله :
إذا لم يتضح المعنى الحقيقى لمبدأ السلطة
للزوج الذى بدأت تعتنقه بعض المنظمات
الزنجية فإنه لن يتمدى أن يكون مجرد
شعار من مصطلحات حركة الحقوق
المدنية » .

يبدو أن مارتن لوثر كنج الذى
دعا البوليس المنصرى الأبيض إلى قمع
ثورة الزوج بلوس انجلوس فى الصيف
الماضى يخشى على طهارة « اللاعنف »
أكثر مما يخشى على أرواح الزوج التى
يحصدنها الرصاص المنصرى الغبنون .

يبقى فى مسيرة جيمس ميريديث لمسة
أخيرة هامة :

عندما سمع الرئيس الأمريكي لينتون جونسون نبأ إطلاق الرصاص على الزعيم الزنجي جيمس ميريديث قال مخاطباً المدعى العام الأمريكي :

« لا تدخر وسعاً في القصاص من الجاني » .

يبد أن الجاني هنا ليس هو القاتل « نورفل » الذي أطلق الرصاص على ميريديث كما يظن الرئيس الأمريكي والمدعى العام . إذ أن نورفل لا يعلم كونه أداة في يد القاتل الحقيقي وهو : « النظام » الذي يروج للأفكار العنصرية

والذي أفرز عقلية نورفل وأمثالها كثير . كثير . . .
إنه النظام الذي جعل الإنسان الزنجي في أمريكا مشكلة وليس مواطناً .

وهنا . . . هل يسمح لي الرئيس الديمقراطي جونسون بأن أمارس معه حواراً « ديمقراطياً » بأن أقول له بدوري :

« سيدي الرئيس لا تدخر وسعاً في القصاص من الجاني الحقيقي . . . وأعترف أن هذه الجملة الأخيرة لا تضم سوى أمنية ساذجة جداً . . .

محمد عيسى

بيكاسو ..

وعالم الطفولة الكبير

في الأشهر القليلة الماضية ظهرت أربعة كتب عن بيكاسو . . . « حياق مع بيكاسو » لزوجته السابقة فرانسوا جيلو . . . « بيكاسو في الخمسينيات » للشاعرة هيلين بارملين . . . « نجاح بيكاسو وفشله » للرسام والنقاد جون بيرجر . . . والكتاب الرابع الذي نحن بصدد الحديث عنه الآن « عالم الطفولة عند بيكاسو » للكاتبة الشهيرة هيلين كامر .

وعلى الرغم من أن هيلين ليست فنانة موهوبة ولا هي فاقدة تشكيلية متخصصة إلا أن كتابها يعتبر مدأ لفراع كبير في عالم بيكاسو . . . إذ تكلمت هيلين عن تأثر بيكاسو برسوم الأطفال . . . بتلقائيتهم . . . ببساطتهم . . . بمذاجتهم وهو ما لم يكلمنا عنه أحد من قبل .

ودائماً ما تصدمنا كلمات في المعارض التي ينبج فيها الرسامون إل تقليد رسوم الأطفال . . . مثال ذلك . . . قول أحد الزوار : « إن طفلي الذي في السادسة يستطيع أن يرسم أفضل من ذلك » . والحق

أن هذه الجملة كثيرأ ما يلقيها أولئك الذين يتخلون موقفاً عدائياً من الفن الحديث لا لشيء إلا لجرد أنه « حديث » . . . وفي نفس الوقت ما زالت تتردد في أذهاننا تلك الجملة التي قالها يوماً هنري روسو (١٨٤٤ - ١٩١٠) . . . ومؤداها « أن ترسم كالأطفال معناه أن تكون قاصلاً » . . . أي أن الفنان الصادق هو من يستوحى خطوطه وألوانه . . . مضموه . . . وشكله . . . من رؤيا الطفولة التي لم تتأثر بعد بتعقيدات الزمن . . . أن يستوحى منه من ذلك الجانب من الحياة الذي لم يتأثر بعد بالتحضر والمدنية . . . والذي ما زال يحتفظ بالصفاء . . . والنقاء . . .

لكن الأمر الطيبي هو أن تختلف رسوم الفنانين الكبار الذين يقلدون الأطفال عن رسوم الأطفال الصغار . . . ذلك لما تخطوى عليه رسوم الكبار من منطلق ووعي . . . إلا أنها مع ذلك تشترك معها في صفتي البساطة والتلقائية . . .

وأعمال بيكاسو تجلب الحيرة

لغموضها . . . وبساطتها . . . وهذا ما عبرت عنه هيلين بقولها إن هذا التغيير والتطوير المستمر في فن بيكاسو يسبب ذهولاً وحيرة لمتلقي العادي . . . بل وحتى المتخصص .

والحقيقة أن بيكاسو لا يرسم كالأطفال مجرد أنه يريد أن يستأثر برؤية المتفرج . . . ولكنه يلجأ إلى هذا الأسلوب في التصوير والنحت بين الحين والآخر . . . وهو حيناً يختار هذا الأسلوب إنما يؤكد رؤيته للأشياء في أصلاتها . . . وعلى حقيقتها المجردة . . . فهو يراها متحررة من الارتباطات العقيمة التي تسمطها عليها حيناً نصبح كباراً . . . إنه يرى الشيء ويرسه بعين وخيال الطفل . . . ولتوضيح ذلك نقدم مثلين مشهورين في أعمال بيكاسو . . . أحدهما استعماله «جدون» الدراجة ومقعدهما كوديل لرسم رأس ثور . . . والمثل الثاني حيناً رسم وجه فرد مستوحياً إياه من هيكل عربة ابنه الصغير .

ودائماً ما ينجح بيكاسو إلى تغيير وتحويل الشكل الواقعي المألوف للأشياء . . . ما يجعلها تبدو أحياناً جميلة بهيجة . . . وأحياناً بشعة مرعبة . . . وأحياناً هائلة سافرة . . . وهيلين تبعاً لذلك تصنف المتفرجين هذا النوع من الفن إلى فئات . . . الفئة الأولى هي الفئة العاقبة التي تعتقد أن إعداد الأشياء المألوفة لاستدلائها في تكوين أشياء أخرى مختلفة في الشكل والمحتوى . . . تعمل في طياتها مضمونات واستدلالات ميتافيزيقية . . . وهي تقف على طبيعة الشيء وجوهره الأصلي نوعاً من الشك . . . وفي نفس الوقت تكسر المضمون ، والموضوع الذي ألفه المتلقي العادي .

وكان الفنان جورج براك (١٨٨٢ - ١٩٦٣) يعنى شيئاً كهذا حينما تكلم عن تجربته في الخنادق . . . لقد وجد دلواً

به عدة ثقوب فاستعمله موقداً . . . أين إذن الدلو الحقيقي المألوف لديه . . . ولدينا ؟ أين الكلمة التي يمكن بها وصف كل الاحتمالات الجائزة لهذا الدلو الذي لم يعد دلواً . . . والتي في نفس الوقت تقربنا من حقيقته وهي أنه دلو ؟ . . . لذلك فالعلاقة بين المتلقي والدلو . . . وبين المتلقي والدراجة التي اتخذ منها بيكاسو موديلاً لرأس ثور، أصبحت في الحقيقة أمراً مشكوكاً فيه .

لكن الفئة الأخرى هي الأقل حكمة ! - كما تقول هيلين - فالأمر كله لا يبدو أن يكون تكوينات تجريدية ذات كيانات وخلق خاص . . . فوجود الشيء مضاداً ومخالفاً لصفاته الحقيقية المألوفة يصبح شيئاً جديداً تماماً . . . أى يصبح خلقاً جديداً . . . إن ربط بعض الجزئيات كي تصبح كلا جديداً هو في الحقيقة جهود سحرى . . . وذكاء من الفنان . . . وخلق جديد .

والأمر في هذه الحالة يبدو شبيهاً بكوميديا المواقف . . . أشياء مألوفة . . . أو أشخاص عاديون يوجدون في أماكن غير عادية . . . حينذاك يبدو الأمر مضحكاً . . . أو مؤسفاً . . . والحقيقة أن الأشياء التي تكتسب ارتباطات وصفات جديدة وغير متوقعة تجربتنا على إعادة دراستها من جديد . . . تماماً مثلاً يفعل الطفل تجاه العالم الجديد عليه .

وترد هيلين على هذه الفئة . . . فتقول إن كلمة « اللعب » هي التي تطبق على هذا النوع من الفن أكثر من كلمة ذكاء . . . إن بيكاسو أساساً رجل يلعب . . . إنه يلعب في حياته كما يلعب في رسومه . . . لكنه في رسومه تلك التي تشبه رسوم الأطفال لم يفقد أبداً إدراكه الذاتي مثله في ذلك كمثل الطفل .

ثم تؤكد هيلين أن ولع بيكاسو برسوم الأطفال نابع من ذاته الغريبة ، فهو

« طفولة » للفنان بيكاسو





أم ومفـل وبرتقال

كانت هامة جداً . . وذات تأثير كبير على فنه . . ويتضح ذلك في الأطفال اليتامى المزيين الذين امتلأت بهم لوحاته في المرحلة الزرقاء . . ثم أطفال النبله الأصحاء . . وأطفاله هو . . والواقع أن الطفولة ظلت دائماً تستحوذ على اهتمام بيكاسو .

وبعد المرحلة الزرقاء مباشرة اختفى الأطفال من رسوم بيكاسو لبعض الوقت . . . ولكن في عام ١٩٢١ بعد تجاربه في التكعيبية . . ظهر الأطفال في لوحاته مرة أخرى . . ولكن بمصاحبة أمهاتهم . . بتكوينات قلب عليها روح المجموعة

رجل مغرم بالشماع تماماً كما وضع في كتاب «بيكاسو في أثناء عمله» الذي صوره إدوارد كوين . . وكتب مقدمته الناقد النقي رولاند فبروس . . فهو دائماً مغرم بارتداء الملابس غير العادية والوجوه التنكرية . . وهو دائماً غريب وساخر في حديثه . . وأخى أن تشويه وتعريف الشكل في لوحاته له صلة بملك الوجود التنكرية . . والملابس الغريبة التي يمتد بها مرسومه . . إنه يغير عنه الذي يمش فيه في ذات الوقت الذي يغير فيه عوالم رسومه .

ومن الواضح حقاً أن طفولة بيكاسو

التي كانت تضيء عليها شيئاً من الكلاسيكية
والجدية .. والرموز الموحية المليئة
بالخصوبة .

ودائماً ما كان بيكاسو يرى أطفاله
الصغار بول ومايا وكلود وبالوما في
ملابس خيالية .. وتوحى رسومهم
بالبراءة وبالشخصية المنفردة المستقلة لكل
طفل .. ولكن عندما وصل أطفال
بيكاسو إلى ست أو ثمان سنوات لم
يعد يتخذهم موضوعات لرسومه .

ولا يستطيع أحد أن يدخل مرسم
بيكاسو وهو يرسم إلا أطفاله .. فهم
دائماً يراقبونه بشغف ويده تضرَب
بالفرشاة على سطح التوال .. وكثير من

الأشياء التي غير وحرف في شكلها الواقعي
قد خلقها لهم .. وكثير من أعماله أوحى
له بها أطفاله .. إن فن بيكاسو قد تأثر
بالحوادث التي مر بها في حياته وبجاذبة
النفسية وبمزاجه اليوى .. فالتغير في
أسلوبه يحدث في نفس الوقت الذي يمتري
حياته الخاصة تغيراً .. لذلك نستطيع أن
نقول إن بيكاسو لم يرسم كالأطفال
تماماً .. أي أنه لم يقلدهم بلا وعى ..
لكنه تأثر بالبراءة .. والسذاجة ..
والثقلات في ألوانهم الصريحة ...
وخطوطهم المترجحة .. وروياهم العامة .

روضة سليم

برنارد شو ..

مبينة أم أسطورة ؟

ظهر مؤخراً مجلد ضخم ينوف على
الثمانمائة صفحة ، ويضم بين دفتيه
ما يناهز سبعمائة رسالة ديجتها يراعة
برنارد شو فيما بين عامي ١٨٧٤
و ١٨٩٧ ، وقام على اختيارها من بين
ما كتب له اليقاء من رسائل برنارد شو
الاستاذ الدكتور دان هربرت لورنس
بلاشتراك مع ماكس رينهارد . وهذا
المجلد هو أحد مجلدات ثلاثة ينوي المؤلفان
استصدارها لاستكمال هذه المجموعة حتى
يتحقق لهما نشر ما يقرب من ٢٥٠٠
رسالة أي ما يعادل واحداً في المائة من
جملة الرسائل التي اختطها برنارد شو .
وحسن الحظ أو لسوته ، فإن الجانب
الأعظم من التسعة والتسعين في المائة الباقية
قد هلك أو ضاع ، ولعمري إن نشر ٤٠٠
مجلد آخر من رسائل برنارد شو لخرى
بأن يشير فينا أشد الفزع !

ولعل أول ما يستلفت النظر في تلك
الرسائل ، أننا لن نشعر إزاءها بأدنى
حرج على الاطلاق ونحن نقلب النظر فيما

اختطه برنارد شو لاخواته وخلصائه وعشيقاته كذلك . فالحق أن برنارد شو ، بالنظر إلى زوجه الدائم إلى الاستمرار على قول علماء النفس ، يبدو في ثيابه الخاصة مثلاً يظهر في ثيابه العامة سواء بسواء ، فقراءتك لطائفة من رسائله التي تعرف جوازاً باسم الخاصة ، لن يشير في نفسك من دواعي الحياء والتجمل ما قد تثيره كلماته التي قصد في المقام الأول إلى إذاعتها ونشرها .

وأقدم رسالة لبرنارد شو وفق المؤلفان إلى المصور عليها ، كانت موجهة إلى شقيقته لوسي وتسهب بالعبارة الآتية :

« عزيزتي لوشيا ،

يؤسفني أن أقرر هنا أنني قرأت خطابك ، وسوف أبلل عناية خاصة في المستقبل كي لا أعود إلى مثل ذلك مرة أخرى ، فأنت أحق ببثوث والدتك في مضمار ذلاقة اللسان وفارغ الكلام ، بل أدهى منها وأنتى . فلاحظتك أشد ما تكون إثارة للنفور وطلباً للخصومة والمهذء . . . »

ولم يكن برنارد شو يجاوز السابعة عشرة ربيعاً حين كتب هذا الخطاب ، ولذا فقد كان من الممكن أن نرى فيما جاء به ضرباً من المزاح الذي نعهده من في مثل هذه السن من المراهقين ، لولا التشابه الكبير بينه وبين الحوار الذي دار في مسرحيته المتأخرة « الإنسان والديورمان » فتل هذه اللهجة المازحة التي لم يكن يمدو خطبها آنئذ فورة من فورات الشباب حين يستشعر القوة البدنية ويحس يتدفق الرجولة بين أوصاله ، قد استعالت بمضى الزمن إلى لازمة من لوازمه وخاصة لها صفة الدوام والصوقي والإزمان . وأغلب الظن أن برنارد شو قد دخل في روعه أن العبارة اللاذعة والملاحظة الملمعة مطلبان يرتجيان منه على توالي الجديدان . وقد ساقه هذا ، فضلاً عن الرغبة في تأكيد أصالته وتفرده عن هذاه ، إلى أن يخالف هذا الغير في الرأي ، بل وفي الإحساس

كذلك كلياً وجد إلى ذلك سبيلاً . فهو لا يرى ما يراه غيره ولا يميل إلى ما يميلون إليه . فنلغيه يقابل فاجعة موت أبيه بهذا المنبر :

« وصلتني حالا برقية تقول إن السيد ولي أمرى يارح هذه الدنيا في مهمة على شيء من الغربة وأنه قد أقام منى « يقيماً » . وحسبنا ذلك دليلاً على أن برنارد شو لم تكن تحموه الرغبة فحسب للتدليل بكل سبيل على ألمعيته وذكائه » بل لعله قد قر في نفسه تماماً أن العبارة الملمعة الأسرة يمكن أن تكون بديلاً للشعور الصادق والإحساس الأمين . . فراه بعد عشر سنوات على هذا التاريخ يكشف صراحة عن إيمانه هذا بقوله :

« لقد فقدت أبي وشقيقي اللذين كنت على علاقة طيبة بهما ، وأؤكد لك أنني لم أجزع لموتهما البتة بقدر ما كنت أجزع لحظاً مطبوعاً في مقالة أكتبها . . فإني لا آبه بالانقضاء الذي لا راد له ولكي أستشيط غضباً ، بل ويضطرم في نفسي بركان ثائر إزاء التخاذل عن تحقيق ما هو قريب المنال أو عند التقاعس عن بلوغ ما هو في الطوق من معاني الكفاءة والوضوح والدقة والجمال » وجميل أن يظهر المرء رابط الجأش مالمكاً زمام نفسه إزاء فاجعة الموت ولكن بثمت تلك الشجاعة ورباطة الجأش معاً إذا ما دلا على انعدام الشعور وفقدان الإحساس . ثم أين تغف معاني الجمال من كل هذه الاهتمامات الآلية المادية التي يقول برنارد شو إنها هي المحرك الوحيد لمكانن نفسه ووجدانه . . . لست أدري .

ولعل مرد هذه الظاهرة إلى ولع برنارد شو الشديد بالتلاعب باللفظ والعبارة ، وحرصه البالغ على صوغ القول المأثور والحكمة السائرة ، إلى الحد الذي قد يطنى فيه هذين على منطلق الكلام أو يغمضان حق الشعور الصادق والإحساس السليم . ولا مرأ في أن لبرنارد شو من هذه المأثورات كلمات



خالدات على الدهر ، غير أن من معايير هذه الحكمة السائرة أنها لا بد أن تخرج بصاحبها إن أرزمت معه إلى التخلي عن مطالب المنطق والعقل في سبيل التعبير المزدان المنسق . ومحال أن تحمل المأثورات محل العقل والفكر . وغاية ما تفعله هو أنها تبلور المثل وتجمله واسطة للفكر الذي لا يلبث بدوره أن يتقلب عليها إزاء أدنى استشارة له محاولاً تفتيدها ودحضها . وكثيراً ما تحمل المأثورات كذلك إلى كسر حدة الشعور ، ولقد كان برنارد شو ، كما صرحت بياتريس ويب عن يحرصون على قهر العاطفة حتى لا تعوق نشاطهم أو تقف عقبة في سبيل تحقيق غاياتهم . وشيئاً فشيئاً ضاقت دائرة شعور برنارد شو وأصبح عاجزاً عن إدراك طبيعة كثير من الأحاسيس والمشاعر الخارجة من هذا النطاق المضروب ، بل الإيمان أصلاً بوجودها .

وفي عبارة خالدة أخرى وصفت السيدة ويب ، برنارد شو قائلة :

« إنه يقامر بالأفكار والمواقف على نحو يثير شجن الأحرار البلهاء من أمثال وأمثال مدني ، بل يؤلم كل إنسان أوفى شيئاً من سلامة الفوق ودقة الإحساس » . فلا غرو أن يول برنارد شو من العناية البالغة بالنسق الذي تظهر عليه حروف الطباعة ما لا يوليه لرسم خلجات النفس الإنسانية وتصوير معالمها .

وحاله لا يختلف عن ذلك اختلافاً كبيراً إن هو عرض لمسألة اجتماعية يعجز عن إدراك أبعادها الإنسانية والعاطفية وحين يقتصر شخص الرجل العمل صاحب القول الفصل والرأي القاطع ، فتراه ينمى لجولدن برايت :

« خطئ الرأي القائل بأنه لا سبيل إلى التغلب على مشكلة الزيجات الفاشلة ، على حين أن هناك حلاً في غاية البساطة يمكن في تعديل قوانين الطلاق » .

ولعله لم ينظر على بال برنارد شو قط أن أسباب التماس الزوجية قد تصل إلى مستويات أبعد وأعمق من أن يتداركها مجرد تعديل في نص القانون ، فهو ينظر

إليها النظرة الاجتماعية المحدودة الضيقة ويفضل عن أبعادها العاطفية ، لا شيء إلا لأنه لا يعرف من العاطفة غير قشورها كما لا يلتقي بالآ أو يحرك ساكناً أمام علاقات الإنسان بالإنسان ، ولعل الآتية نيوكومت لم تدرك حتى الإدراك كم أنصحت وأبانت عندما ألمت عرضاً إلى « كراهية برنارد شو للعلاقة الجنسية » ، ولكن دان لورنس الذي أشرف على تحرير هذا المجلد ، كان يعلم ذلك حتى العلم كما أن بياتريس ويب كانت على ثقة من أمرها حين دمغته بأنه إنما يرى المجتمع في صورة « مرعى للأرانب » وبأن « ذلك العالم ليس هو العالم الذي يعيشه » . فدنيا برنارد شو لم تكن مأهولة بالناس ، أو بتلك الخلوقات التي ما كان يكن لها الحب أو تحظى منه باهتمام كبير . وأغلب الظن أن هذا الإحساس الذي نخرج به من قراءتنا لرسائل شو ، وهو الإحساس بضعالة هذا الرجل الذي فقد بصيرته بفقد شعوره ، مرده إلى أن حاله الصحية بعمامة كانت تفرض عليه توقي التعرض لتقلبات العاطفية أو التعمس وجدانياً لأية قضية مهما كان خطرها . ولعل هذا الرأي يبدو مناقضاً للحقيقة الماثلة في أنه تبادل قناطر مقنطرة من الرسائل المعطرة مع كل مثلات عصره تقريباً ، مما يوحى لأول وهلة بارتباطاته العاطفية الكثيرة . غير أن « الحب » الذي عرفه برنارد شو ، كان محض زيف وبطلان وبضاعة مقلدة خاسرة . وليس أدل على ذلك من أن الرسائل التي تبادلها مع شارلوت باين تاوونشند ، زوجته المقبلة تختلف عن تلك التي دمجها للمثلاث من صديقاته ، في أنها تحمل من معان عمق الإحساس وصدق الشعور الكثير . وكما كان يسيراً على برنارد شو أن ينتقل من حب إلى حب في خفة الطائر ، بل يطارح التفرام ثلة من الغافيات في آن واحد . ورسائله إليهن عادة ما تأخذ سبيل المزاح والفكاهة وإن كانت تبالغ في التأنيق في التعبير عن تبايرح الحب ولواعج الهوى ، بأسلوب مبتذل معروق ، يكشف عن جهل

برنارد شو المطبق في مجال العاطفة ، الأمر الذي لم يدركه برنارد شو أو يتنبه إلى مبلغ خطره من قريب أو بعيد . وعلى الرغم من كل ذلك فإن برنارد شو قد حظى بشعبية كبيرة بين جماهير الناس وبخاصة معشر النساء ، وناهيك عن اختصاص برنارد شو . كما تشير جميع الدلائل إلى أن برنارد شو كان في الحق مضرب المثل في السخاء والكرم ولم يكن يضمن بوقت أو جهد أو مال في سبيل ما يراه مستأهلاً لهذا البذل من جانبه ، على ألا يجره ذلك إلى أي ارتباط عاطفي . فأننا ندرك من خلال هذه الرسائل مبلغ الجهد الذي بذله ، دون ما جزاء غير قيمة العمل ذاته أو امتنان الأصدقاء له . في إلقاء المحاضرات السياسية وإعداد الكتب والمنشورات وتحضير الخطب .

وما يلاحظ أن هذا الجهد لا يحوى غير قلة قليلة من الرسائل التي تعرض لقضايا عامة ، وهذه بطورها لا تتميز بما كنا نقده من عمق الدراسة واستفاضة فراء حين يطالب باعادة النظر في قوانين مضاجمة الجنس ، لا يأبه بما قد يمانى الناس في ظل هذه القوانين من آلام ومتاعب ، بل إن كل ما ينكره منها هو أنها إما تبدو لنا نظرية مجافية للمنطق أو غير متفقة ومقتضى الحال أو أن تكون - وهذه هي ثلاثة الأثافي - قديمة عفا عليها الزمن ، مما يحذونا في النهاية إلى القول بأن برنارد شو لم يكن يهتم أساساً بأى من هذه المسائل ، فهو على حد قوله لا يمينه من أمر في الواقع غير العمل الجيد .

والعمل الجيد لا يمكن أن يعتبر بحال غاية معالقة في حد ذاتها . ولقد كان برنارد شو أبعد من أن يؤمن بالنفن من أجل الفن . وإن صح أنه قد أثار عجبنا أكثر من مرة إزاء تصريحه المتواتر بأنه لا يؤمن بشيء وأنه بات يسخر ويهزأ بكل شيء منذ أن علم أن أباه كان سكيراً ، إلا أنه من أفعال أن تستقيم الحياة لإنسان ، إن هو ألتاح بكل إيمان ، أما الشيء الوحيد الذي آمن به برنارد شو على الدوام فهو « شو » .

وعلى حين أن القارئ على نشر هذا المخذ صدره بالعبارة التالية : وتعرض هذه الرسائل لكل مجال من المجالات التي

حظيت باهتمام برنارد شو مثل المسرح والموسيقى والفن والخطابة والمرأة والجنس والدين وعلم الأصوات والطب والاقتصاد والعلوم السياسية . . . إلى آخره ، فإن في قولها هذا مبالغة وتهويل ، فأنى لهذه الرسائل المتفرقة أن تضرب بسهم وافر في كل هذه الشغاب . والحق أن ما تضمنته من إشارات إلى مختلف هذه الموضوعات الهامة ، إنما يقوم دليلاً على حقيقة تشير الدهشة وهي أن برنارد شو كان جاهلاً بأكثر هذه الموضوعات جهلاً لم يكن يعلم مداه ، ولعل غروره حدا به إلى الحرص التام على انكار جهله تحت أى ظرف من الظروف . ومع ذلك ، فهو حين يكون على دراية حقة بموضوع معين ، يبدو في مناقشته وبسطه عملاقاً لا ينزعه منازع ، فكم يهون على المرء أن يهجر آراء برنارد شو حول الجنس والمرأة إلى آرائه في الموسيقى ! ففي هذا المضمار تتبدى جدية برنارد شو وأصالته وسلامة ذوقه وإحساسه .

وعلى حين أنه وجه العديد من الرسائل إلى مثلات (ومثليين أيضاً في القليل النادر) فإن ما يذكره عن المسرح في رسائله لا يبدو لمحات عابرة لا تخرج عما نجده في كتبه ومقالاته المنشورة ، فضلاً عن تناقضها في بعض الأحيان بين موضع وآخر .

ولا شك في أن ما أترناه في هذه المجالة من نقاط حول رسائل برنارد شو وحياته ، حقيق بأن يدفع إلى مزيد من الجدل والنقاش . فلم يزل برنارد شو في نظر الكثيرين أقرب إلى الإله المعبود الذي يحرص مريدوه على كل لفظ قاله حرصهم على حياتهم ، ولا يرتضون أن تكون أقواله بحال مظنة ريب أو شكوك ، بيد أن برنارد شو لن يحظى مستقبلاً بما حظى به في الماضي من مكانة ، ولن يشير الإعجاب في نفوس هذا الجيل مثلاً آثار في جيل مضى ، فلن يسلّم هذا الجيل راضياً بالأسطورة التي نسجها برنارد شو في زمنه ، بل ربما استكثر هذا الجهد الذي يبذل الآن في سبيل جمع رسائله ونشرها .

رمزي جرجس



ماوتسى تونج ..

والفلسفات الصينية المعاصرة

إن محاولة تحديد معالم التيارات الفلسفية المعاصرة التي تسود الصين ، تقتضى أن نقف على طبيعة العزلة التي عاشتها الصين طوال تاريخها ، واندوحي حتى أدت إلى انقطاعها بالعالم الخارجى . فقد كان الصينيون منذ ما قبل عصر الأساطير (٢٢٠٠ - ١٧٠٠ ق . م) إلى أواخر القرن التاسع عشر ، يطلقون على أنفسهم أهل البلاد الوسطى مركز العالم باعتبار أن الشعوب التي تعيش خارج الصين برابرة في حاجة إلى حضارتهم أكثر مما هم في حاجة إليهم . ومضت ألوف السنين وهم يحشدون لجيرانهم شعور التعالي والاستخفاف .. حتى اضطرت الصين - وهي تلمس تحركات الغرب حول شواطئها - إلى أن تشكل لجنة تحقيق عام ١٨٦٦ في عهد أسرة « المانشو » (١٦٤٤ - ١٩١١) لتتف على عوامل الخلاف الجوهرية بينها وبين الغرب . وأسفرت هذه اللجنة عن عقد معاهدة « بير لنجيم » عام ١٨٦٨ بين الصين وأمريكا ، والتي كان مرمها فتح أبواب الصين للقادمين إليها من أمريكا والراجلين منها للهجرة أو تلقى العلم في الجامعات الأمريكية ، وبذلك اصطفت النهضة التعاليمية في الصين بالطابع الغربي . وكانت هزيمة الصين أمام اليابان عام ١٨٩٥ ،

حافزاً لأبناء الصين كي يهملوا من مناهل الثقافات المتنوعة في إنجلترا وألمانيا واليابان ، وليطلعوا على علوم الغرب وطرقهم في التفكير ومناهجهم في البحث يحفزهم على ذلك أنهم رأوا اليابان التي كانوا يستخفون بها قد أحرزت عليهم الانتصار ، فأرادوا أن يكشفوا سره بالاطلاع على حضارة الغرب .

وفي القرن العشرين اتجه الفكر الصينى نحو الاطلاع على الفلسفة الغربية ، حيث تم ذلك على مراحل ثلاث . الأول كانت مرحلة النقل والاستعارة من الفكر الغربى بدون نقد أو تمحيص . فترجمت أعمال دارون ، وسبنسر ، وكروبوتكين Haeckel ، ونيتشه ، وشوبنهاور ، وبرجسون ، وأيوكن Eucken ، وديكارت ، وجيمس وغيرهم خلال « الثورة العقلية » التي بدأت عام ١٩١٧ وقادها « هوشيه » Hushih (١٨٩١ -) ، وأدت إلى المرحلة الثانية ، التي قامت على الاختيار النقدي للفلسفات الغربية . وفي المرحلة الثالثة تكونت فلسفات غربية متعددة الاتجاهات وظهر أنصار لمذاهب غربية مختلفة في المنطق والأخلاق والجمال ، ومؤيدون لوايتهد Whithead ، ورويس ،

Royce وكارناب ، وذاع المذهب الماركسي وانتشر منجها المادية الآلية ، والمادية الجدلية . وزار الصين بعض الفلاسفة أمثال ديوي ، وحريش Driesh ورسلى التى زارها عام ١٩٢٠ ، ويعقب فى كتابه « صور من الذاكرة » عام ١٩٥٦ ، على زيارته بأنها كشفت له أن الزمن سيتمخض عن ثلاث دول قوية هى أمريكا والروسيا والصين .

وكان البعض يرى أن عبادة الأسلاف التى تقوم على تقديس الصينيين لأبائهم ، ستكون معوقاً لم عن الأخذ بأى دعوة جديدة فى أسلوب الفكر والعمل ، إبقاء على القديم الذى يمثل فى العصر الذهبى كما وصفه الأسلاف . ولكن الصين أخذت بالجديد لتحمى نفائس القديم ، واعتبرت كل تقدم حديث جزءاً يضاف إلى القديم . الحاضر عندهم متزج بالماضى غير منفصل عنه . وعبادة الأسلاف هى التى أكسبت المدنية الصينية الاستقرار والوحدة الثقافية والتاريخية المتصلة التى يتندر أن تجتمع لأمة من الأمم ، إلى جانب الوحدة الجغرافية ووحدة السلالة . وكان من المهم أن تصطدم الفلسفات الجديدة التى وفدت إلى الصين ، بالفلسفة الكنفوشية التى ظلت ميطرة على الفكر الصينى حوالى ألفى عام ، بعد أن أرسى أسسها الفيلسوف الصينى « كنفوشيوس » (كونج-فو-دزه K'ung-fu-tzuo (٥٥١ - ٤٧٩ ق. م) .

الكنفوشية فلسفة إنسانية : تعتبر الكنفوشية أهم المذاهب الفلسفية الصينية التى أثرت فى الصين سياسياً واجتماعياً ، وتركت بصمات عميقة على الخلق الصينى ؛ بل إنها أثرت كذلك على حضارة آسيا الشرقية .

والخوارج الذى دارت حوله الكنفوشية والذى كان أكثر الموضوعات مناقشة لدى كنفوشيوس هو « الين » ، Jen الذى يتمتع مفهومه بين « الإحسان » ، و « نقاء القلب الإنسانى » و « الإنسانية »

و « العلية » و « الحب » . والحب فضيلة من الفضائل الكنفوشية العامة وهى : الحكمة ، والحب ، والشجاعة ؛ وواحدة من الفضائل الخمسة الثابتة وهى : الحب ، والتقوى ، واللياقة ، والحكمة ، والإيمان والخير . والحب كفضيلة عامة هو مصدر وأساس الخير كله . ويتضمن معنى « الين » أن يكون الإنسان « فرداً » من حيث هو « فرد » ذو ضمير ، وغير يأ من حيث هو عضو فى « المجتمع » . وهذا هو الجانب الإيجابى فى القاعدة الكنفوشية الذهبية ، أما الجانب السلبى فقد عبر عنه كنفوشيوس بقوله « لا تعامل الناس بما لا تحب أن يعاملوك به » . وفسر « مينشوس » Mencius (٣٧٢ - ٢٨٩ ق. م) أحد تلاميذ كنفوشيوس « الين » بأنه هو الذى به يكون الرجل رجلاً . ويقصد بذلك بأنه الخير الأصيل فى طبعه لأن طبيعة الإنسان خيرة فى الأصل ، وأن كل إنسان لديه معرفة فطرية بالخير ، ومقدرة فطرية على فعل الخير .

وأخذ مفهوم « الين » يتسع ، ويكتسب أسساً ميتافيزيقية من تلاميذ كنفوشيوس اللاحقين ، فأصبح « الحب » الذى هو فضيلة الإنسان الفطرية هبة من السماء التى هى خيرة . لأن الخاصية العظيمة للسماء والأرض هى الإنتاج والتوالد ، أو هبة الحياة التى هى أعظم تعبير عن الحب . والإنسان بمشاركته فى طبيعة السماء يرث الفضيلة . ويكون الهدف الأخلاقى هو « تكوين وحدة واحدة مع السماء والأرض » وعلى مستوى الحياة اليومية يكون التركيز على الإلزام الخلقى القائم فى العلاقة بين الحاكم والمحكومين ، والآب والابن ، والأخ الأكبر والأصغر ، والزوج وزوجته ، والصديق وصديقه .

والأخلاق الكنفوشية ذات أسس دينية فى جوهرها ، ومع أن فلسفة كنفوشيوس مفرطة فى نزعتها الإنسانية ، إلا أنها ليست فلسفة إنسانية بدون دين .

وعلى الرغم من أن كنفوشيوس كان يتجنب مناقشة المسائل الروحية ، أو الخوض في الحياة بعد الموت ، إلا أن هذا لم يكن موقفاً سادياً للدين ، ولكنه كان يريد للإنسان أن يواجه قدره ، بدلا من أن يدع الأرواح تقوم بذلك . فقد نظر إلى السماء باعتبارها أعلى حقيقة روحانية ذات قوة إنسانية خارقة ، غائية ، ومصدر الإيمان والخير ، وقهارة وغامضة . فالدين عند كنفوشيوس لا يعتمد على قوة غير منظورة ، أو سلطان ما ، ولكنه منبع خلقى وأسلوب من أساليب الحياة . ولقد استمرت الكنفوشية حوالى ألفى عام موجهة لنظم التعليم حتى عام ١٩٠٥ م . وكان التعليم الكنفوشى يهدف إلى تنمية طبيعة الإنسان لينتقى خير المجتمع عن طريق « البحث في الأشياء » و « التنقيف الشخصى » .

الكنفوشية وتاريخ الفلسفة الصينية .

إن تاريخ الفلسفة الصينية في الحقيقة تاريخ نشأة الفلسفة الكنفوشية ، والصراع الذى نشب بينها وبين الفلسفات الصينية المختلفة التى حاولت أن يكون لها مركز اليادة على الفكر الصينى . وقد تحقق الانتصار لبعض هذه الفلسفات على الكنفوشية ، حيناً من الزمن ، ولكنها سرعان ما تعود إلى الظهور في ثوب جديد تحتل مكان الصدارة .

وعلى الجملة يمكن القول بان تاريخ الفلسفة الصينية قد اجتاز عصوراً ثلاثة هى : العصر القديم ، والوسطى ، والحديث ، وهذه العصور تكاد تكون دورات متداخلة تنجح في النهاية نحو تشكيل الفلسفات الصينية المعاصرة ، حيث تقوم الفلسفات الصينية القديمة بعد رحلتها الطويلة عبر التاريخ الصينى ، بدور هام من حيث قدرتها على تزويد العقلية الصينية بما يمينها على تقبل أو معارضة أنواع معينة من الفلسفات الراجعة . إذ في للعصر القديم للفلسفة الصينية (إلى

٢٢٢ ق . م) . ويطلق عليه عصر المدارس الكلاسيكية ، حقق المذهب الإنصافى انتصاراً عظيماً على يد كنفوشيوس الذى كان مدار تعاليمه الإنسان « ذلك الذى يحمل الحقيقة عظيمة » . وأخذ ينشر فلسفته موجهاً اهتمامه نحو الأسرة ، فالبشر أسرة واحدة والدول كالأسرة التى يرأسها صاحب السلطان وهو كالأب الذى يجب أن يسمى من أجل سعادة أسرته وهم الرعية في دولته ، وإذا صلحت الأسرة صلح المجتمع ، وأمكن للأسرة أن تخرج حاكين صالحين . وظهر المذهب « الطاوى » معارضاً للفلسفة الإنسانية ، فهدف الطاوية كان الحياة الطويلة المسالة للفرد . وكانت الطريقة (Tao) عندهم تقوم على تقليد الطبيعة بما فيها من بساطة وطهارة وهناء وضعف ، وملاحظة الطبيعة يحصل المرء على الرضا والسلام .

وكذلك عارض المذهب « الموهى » الكنفوشية ، فقد إهم دعائه بالمجتمع ، وجعلوا الفرد في مركز ثانوى منه بينما الكنفوشية رأت أن الإنسان هو المركز ، والمجتمع هو المحيط . ونادى « موتسو » Mo Tzu (Moti) ٤٧٩ - ٤٣٨ ق . م « بتنمية الأعمال الصالحة ، وإزالة الشر ، وامتنح الحرص في إنفاق المال ، ورفض الاحتفالات ، وأدان الحروب ، ورأى أن من واجب المرء أن يحب والديه ووطنه ، ووطن رفاقته البشر كما يجب ووطنه » .

وجاء مذهب « القانونيين » ليرفع من قيمة المجتمع فوق الفرد ، وأدلتهم على ذلك أن طبيعة الإنسان شريرة ، يجب السيطرة عليها بالإجراءات السياسية ومساندة القانون . وقد تضمن طهذه الدعوة « هان في تزو » Han Fei Tzu (٢٣٣ - ٢١٥ ق . م) الذى ساعد بدعوته على إقامة أول إمبراطورية متحدة في التاريخ الصينى لأسرة سن (٢٢١ - ٢٠٧ ق . م) . ومن هنا نرى أن الطاوية وجهت

عنايتها إلى « الفرد » ، بينما الموهبة والقانونية اهتمت « بالجمتمع » ، والكنفوشية وحدها هي التي حفظت التوازن بينهما .

البرجائية في الصين :

لقد كان من آثار « الثورة العقلية » التي بدأت عام ١٩١٧ ، وترجمها « هوشية » أحد تلاميذ « ديوى » ، أن اختار « البرجائية » وكان داعياً متحمساً لها . وأصبحت أول فلسفة غربية تأخذ صورة حركة عامة في الصين . وأسالت إليها الكثيرين لما تذهب إليه من أن الأفكار إنما هي وسائل لمعالجة المواقف الفعلية ، وأن المبرة بالتأجيل . ويصرح « هوشية » ، أنه تعلم من هكل كيف يشك ، ومن « ديوى » كيف يفكر ، وكانت النتيجة أنه تصور الحياة والعالم على أساس طبيعي . ودعا إلى مزيد من البحث لمشكلات ، وقليل من الكلام عن النظريات . وقال بأن الثورة الأدبية التي حررت الفكر الصيني من الطابع الكلاسي وعملت أدباً جديداً لغة الكلام ، هي « التطبيق العملي للتطورية والبرجائية » . وأهم كتبه « موجز تاريخ الفلسفة الصينية » (١٩١٨) وفيه يتناول عصرها القديم . وتحقيق له ذلك عن طريق بحث تطور الفلسفة الصينية ، وأسباب هذا التطور والدراسة النقدية . ورأى في الفلسفة الصينية القديمة قدراً من البرجائية أكثر مما كان بها في الواقع . ولما كانت البرجائية فلسفة الثورة الاجتماعية والعقلية في الصين ، فقد وجهت نقدها إلى الفلسفة الصينية القديمة ، لا سيما الكنفوشية . وعلى الرغم من أوجه الشبه بين الكنفوشية والبرجائية من حيث أن كلا المذهبين إنساني وعلمي ، وكلاهما يؤكد القسم الاجتماعية ، ويعتبر المعرفة قوة ، وكلاهما يبنى مشكلات محدودة لا يبدؤا ، فإن البرجائية وجدت في الكنفوشية آية

على التدهور ، ورمزاً على فقر الصين وضعفها ، ولا تتماشى مع العالم الحديث ، ومن ثم تحم رفضها .

الفلسفة الحيوية :

وحملت الفلسفات التي دخلت الصين دعوة إلى الإيمان بالعلم وفاعليته ، واعتبرت الميتافيزيقا أمراً لا جدوى منه . وكان رد الفعل القوي إزاء ذلك ، من أتباع « برجسون » و « دريش » ، الذين دافعوا عن الميتافيزيقا ضد العلم ، وعن الحياة ضد القوانين الميكانيكية . ودار حول ذلك مساجلات طويلة عام ١٩٢٣ ، وأسهم فيها « هوشية » ، و « سن توهسيو » ، و « ليانج سن شاو » ، و تشانج تنج صن .

وترجم حركة الفلسفة الحيوية « شانج شوماي » . والخلاف الجوهرى بين الحيويين والعلماء ، لم يكن مداره حول فائدة العلم ، بل حول صحة أحكامه . فأصحاب الفلسفة الحيوية يؤكدون أن للحياة خمس صفات هي : الذاتية ، والخدمية ، والقوة التركيبية ، والإرادة الحرة ، والوحدة الشخصية . ولا يوجد في هذه الصفات ما يعتبر من السمات المميزة للعلم . ورأوا أن القوانين العلمية الخاصة بالمادة والمعلوم ، إنما تنطبق على المادة دون الروح ، وأن الفروع المتعددة للعلم بحاجة إلى أن تجمع شتاتها الميتافيزيقا وأن حل مشكلة الإرادة الحرة يوجد في العلم التجريدى . وكان لهذه الاعتراضات أثرها في نمو « المثالية الجديدة » التي يعد أحد أقطابها البارزين « شانج تنج صن » الذي أطلق على مذهبه « الكائناتية المتمدنة » الذي ينطوي على قبول فلسفة « كانت » بصفة عامة ، ورفض بعض تفسيراته القدرية ؛ ولذلك فإنه يقدم نظرية في المعرفة مركبة من نظريات غربية كثيرة ، ويرى أن موقفه وإن اتبع « كانت » في اتجاهاته الرئيسية إلا أنه في رأيه موقفاً جديداً سواء في الصين أو في الغرب .

المادية :

دخلت فلسفة «ماركس» الصين منذ عام ١٩١٩ ، وصار لها أتباع ماديون جديون ، أسهموا بمجهود كبير في إقامة ميثاق مادية ، وإستمولوجيا جدلية ، وتفسير مادي للتاريخ . ولم يكتفوا بتدعيم أفكارهم بأسس من فلسفة «ماركس» ، و «إنجلز» ، بل اتبعوا آراء «لينين» و «تجارين» ، و «بليجانوف» الذين ترجمت أغلب أعمالهم إلى الصينية . وهدف المادية في الصين هو خلق مجتمع جديد كل الجدة ، يتضمن ثورة في كل النواحي ، والقضاء على الفلسفات الصينية التقليدية لا سيما الكنفوشية ، لأنها مجدت النظام الإقطاعي ودعت إلى تقويته ، واتخاذها أساساً للحكم الصالح ، وايدت الطبقة ، فكانت سبباً في التخلف الذي لحق الصين . وأثرت هذه الدعوة على شباب الصين تأثيراً كبيراً ، إذ كان يرى في الكنفوشية تقييداً لحريته وعائقاً لانطلاقه في طفرة التقدم التي تميز بها القرن العشرين . ومع أن الحكومة الوطنية للصين عام ١٩٣١ ، عندما استولت اليابان على منشوريا ، بحث

عن رمز تسلطهم منه وحدثها السياسية والثقافية ، فلم تجد سوى كنفوشوس ، فأعادت إقامة العفوس له عام ١٩٣٤ . وتمسك « شيانج كاي شيك » بالكنفوشية وإحياء تعاليمها ، معتقداً أنه بذلك يقيم سداً منيعاً أمام التيار الشيوعي ، ولكن الشيوعية اكتسحت قوات الكومنتانج ، وسيطرت على الصين في عام ١٩٤٩ . فاعتبر اندحار القوات الوطنية أمام الشيوعية اندحاراً للكنفوشية واختفاء لها من الصين إلى الأبد . على أن البعض يرى أن الشيوعية لن تقضي على الكنفوشية لأنها تمثل روح الشعب الصيني نفسه ، وهي قادرة على تغيير التعاليم الشيوعية بما يناسب الكيان الصيني ، بفضل ما تميزت به من قدرة على هضم أي فلسفة وتحويلها إلى صفها وصيغها بطابعها بدلاً من الوقوف منها موقفاً مضاداً .

وبذلك فإن الروح الكنفوشية الأصلية ، الكامنة في الأعماق الصينية ، كفيلة بأن تحدث تغييرات عميقة ، وتقدم تفسيرات جديدة للمذهب الشيوعي .

على بركات

مونتجمري كليفت ..

الفنان الذي ورع الحياة



يمكننا أن نقول دون مبالغة ، ودون تأثر بالحدث المروع الذي يحدث - الموت - إن الفنان الأمريكي الممثل مونتجمري كليفت الذي توفي مساء ٢٣ يوليو واحد من أهم الممثلين في تاريخ السينما الأمريكية وفي تاريخ المسرح الأمريكي على السواء .

إن التمثيل شأنه في ذلك شأن جميع الفنون قدرة إنسانية عادية تتحول إلى فن بفضل الموهبة الذاتية الخلاقة ، فنحن جميعاً بإمكاننا أن نمثل ، نحن جميعاً نهوى المحاكاة في لحظة ما ، ولكن الفرق بين الإنسان العادي والممثل الفنان أن هذا لا يهوى المحاكاة وإنما يحترفها عن موهبة خاصة .

والموهبة عند الفنان الأصل هي التي تدفعه إلى وضع حياته كلها في مقابل تحقيقها حل أفضل الصور ، ولهذا نرى الموهبة الأصلية دائماً وقد ارتبطت بالسعي الدائب نحو تجويدها وتشذيبها بالثقافة والعلم والدراسة ، وبالخبرة والممارسة . فالموهبة حب ، حب عميق لما وهب الإنسان فيه ، ولقد كان مونتجمري كليفت فناناً موهوباً ، وكانت موهبته هي التمثيل ، واستطاع بها أن يحقق ذاته في جميع الشخصيات التي مثلها في المسرح والسينما .

ولد مونتجمري وليم بروكس كليفت في مدينة أوماها بولاية نبراسكا



الأمريكية في ١٧ أكتوبر عام ١٩٢٠ ،
وكان والده من رجال الأعمال الناجحين
وقد انتقلت الأسرة إلى شيكاغو ،
و « موني » الصغير لا يتجاوز ثمانية
أشهر من عمره ، ثم استقرت أخيراً في
نيويورك .

وتبدأ حياة كليفت الفنية في ١٥
يناير عام ١٩٣٥ ، ففي هذا اليوم وقفت
للمرة الأولى على خشبة المسرح ممثلة
محترفاً في مسرحية « بعيداً عن الوطن »
وكان قد مثل قبل ذلك نفس هذه المسرحية
وفي مسرحية أخرى باسم « حينما يذهب
الأزواج » على مسارح الهواة في شيكاغو
ونيو يورك ، وبفضل تشجيع والديه
الذين أحبهما طوال عمره وظل على صلة
وثيقة بهما ، وبفضل إحساسه الفني الذي
وجهه نحو التمثيل قرر أن يحترف هذا الفن .
وعلى خشبة المسرح قام كليفت
بتمثيل ١٢ مسرحية قبل أن يقف ممثلاً أمام
الكاميرا السينمائية ، وأهم هذه
المسرحيات « ولم أسناننا » التي مثلها مع
فردريك مارش و « بلدتنا » ثورنتون
وايلدر و « أنت تلمسني » لنسي وليامز
و « الرياح العاصفة » وهي التي أجمع
النقاد عندما أن ممثلاً ضئيلاً قد ولد .

وما أن بدأ نجم كليفت في الارتفاع
حتى توالى عليه عروض العمل في السينما
- كمادة هوليوود دائماً - ولكن الفنان
الأصيل أبي أن تستهويه الأضواء وقال :
« أرغب في تنمية قدرتي المسرحية بقدر
ما أستطيع ، وذلك حتى أكتسب الخبرة
الدرامية التي تؤهلني للتمثيل السينمائي » .

وفي عام ١٩٤٦ أعلن كليفت :
« الوقت الآن مناسب للعمل في هوليوود » ،
ومن ثم قبل الدور الذي عرضه عليه حينذاك
المخرج هاوارد هوكس في فيلم « النهر
الأحمر » ، ونجح الفيلم وثابته أفلام
« موني » التي بلغت ١٦ فيلماً « البحث »
« مكان في الشمس » « الوارثة » ،
« السماء الكبيرة » ، « من الآن وإلى
الأبد » ، « تحرر الزوجة الأمريكية » ،

« بلاد الأشجار الممطرة » ، « الأسود
الصغيرة » ، « القلوب الوحيدة » ،
« إني أعترف » ، « فجأة في الصيف
الماضي » ، « النهر الخائض » ، « الضائعون »
« محاكات نورمبرج » ، « فرويد » .

وخلال هذه السنوات لم يترك التمثيل
المسرحي قط ، وفي نفس الوقت ترك
العديد من الأدوار السينمائية التي لم تقنه
قائلاً « لا يجب أن تخطئ الأشياء خطأ » ،
وعلى الممثل أن يختار الشخصية التي
يمثلها بدقة » ، وقد كانت آخر
شخصية مثلها على المسرح هي شخصية
ترييلوف في مسرحية « طائر البحر »
لأنطون تشيكوف .

ولا غرو في هذا فشخصية الرجل
الإنسانية شخصية فريدة في نوعها بين
شخصيات هوليوود الفنية ، فلم يكن
كليفت يهوى الأضواء والصخب كمادة
الممثلين الكبار هناك ، كان دائماً في عزلة ،
عزوفاً عن مجتمع هوليوود ، يقرأ الروايات
الكلاسيكية التي يحبها ، أو يستمع إلى
الموسيقى الشعبية التي جاب أمريكا طولا
وعرضا يسجلها ويحتفظ بها ، أو - وهذا
ما كان يتفرغ له تماماً - يدرس الشخصية
التي يستعد لتمثيلها في فيلمه القادم .

وقد عاش كليفت وحيداً يمارس
هواياته المفضلة : القراءة ، الموسيقى ،
الرحلات ، السباحة ، فهو لم يتزوج ،
ولم يعرف أحد من أحب وإن قال البعض
إنها الممثلة المعروفة اليزابيث تايلور ،
وكان عندما يلبس يرتدى أبسط الملابس ،
وعندما يتحدث فبصوت هامس متواضع ،
أو كما قال أحد أصدقائه « إنه إنسان
طبيعي جداً ، لا يدع النجاح أو أي شيء
آخر يغير من رؤيته الأصلية للأشياء » ،
طوله ٦ أقدام ووزنه ١٥٠ رطلا ،
شعره رمادي وعينه خضراوان » !

ولأننا لم نشاهده على المسرح ، ولأننا
شاهدناه على شاشة السينما ، لذلك يستلزم
حديثنا عنه كممثل ، مدخل بسيط إلى فن
التمثيل السينمائي ، نستطيع من بعده وبه أن

تحدد قيمة الفنان الشاب الذي هز خبر موته الأوساط السينمائية العالمية وجميع عشاق السينما في كل مكان .

لقد خلق التمثيل في السينما نوعاً جديداً من الممثلين هم الممثلون الفاشلون ، صحيح أن هناك الممثلين الفاشلين على المسرح أيضاً ، ولكن الفرق بين الممثل الفاشل هنا وهناك . أنه بينما يتوارى الممثل المسرحي الفاشل بحكم علاقته المباشرة بمجده ، يستطيع الآخر أن ينجح رغم فشله ، بل ويستمر في النجاح بشكل مضطرد رغم هذا الفشل !

ويرجع وجود هذا النوع من الممثلين في السينما إلى طبيعة السينما التجارية ، وهي التي لا تزال الجناح الأكبر في صناعة الأفلام حتى اليوم ، فهي خائفة هؤلاء الفاشلين تحت اسم « النجوم » ، إذ يستطيع المنتج أن يجعل من مجرد فتاة « جميلة » أو شاب « لطيف » نجماً لامعة ، يمثل في مئات الأفلام ويكسب آلاف الجنيهات وتدر ملايينها !

وقد ساهم في إيجاد « النجوم » من ناحية أخرى أن التمثيل السينمائي لا يتم بالممثل وحده ، وإنما يلعب فيه الممثل دور المنفذ للشخصية أو الدور المستد إليه فحسب ، بينما يقوم المخرج والمصور بصنع الصورة التي ستظهر على الشاشة ، وعندما يكون الممثل « نجماً » يقوم الكاتب بإعداد الدور الملائم له ، وهو دائماً دور نمطي لا يتطلب فناً يمثله !

ورغم أن بعض « النجوم » قد وصلوا عن طريق الخبرة والممارسة إلى مستوى التمثيل الفني أي أداء شخصية درامية بمعنى هذه الكلمة ، إلا أن الفرق يظل واضحاً بين الممثل « الفنان » والنجم « المحبوب » الذي يتوقف استمراره على ما يدره من أموال يمكنه الآخر الذي يبدع ما يظل أبداً .

وقد كان مونتيجمري كليفت ممثلاً فناناً ونجماً محبوباً في آن واحد ، وهذا ما يصل إليه كل فنان موهوب عادة .

فإلى جانب اهتمامه بالعمل بالشخصية التي يمثلها كان يقرأ لها وعنها ويدرسها جيداً ويتفرغ لها ويقطن بجوار الاستديو أثناء العمل ، هناك خبرته المسرحية التي توفر له كية هائلة من « التركيز » الذهني ، والثبات أمام الشخصية ومواجهتها بوضوح إلى جانب فهمه الواعي البارح المثقف لطبيعة التمثيل السينمائي فهو يعلم جيداً كما يتضح من صورته على الشاشة أن الكاميرا تلتقط أدق الخلدات وتحيلها إلى شعنة عاطفية موجهة إلى الجمهور ، إنها كيكروسكوب تستطيع أن تنجح في تقديم الشخصية الدرامية أو تفشل من خلال هذه الخلدات الدقيقة ، فعلى الممثل أن يحترس دائماً من الكاميرا السينمائية ويرى كل ما يأتي من تميرات أو حركات أو إشارات بدقة هندسية خفية لا يشعر بها الجمهور .

ورغم أنه جاء من المسرح واستمر يمثل على خشبته إلا أن هذا لم يكن له أدنى أثر على تمثيله في السينما من حيث اختلاف مناهج التمثيل بين المسرح والسينما وهذه من المميزات الهامة التي يميز بها كليفت ، ساعده على إبرازها دقته في اختيار الشخصيات التي يمثلها والمخرجين الذين يتعامل معهم .

وفي أفلامه الأربعة الأخيرة وقدم شاهدناها في السنوات الماضية « النهر الهائج » لألينا كازان و « الضائكون » لجون هستون و « محاكمات نورمبرج » لستانلي كرامر ، ثم « فرويد » لجون هستون . تتنقل كليفت بين شخصيات تكاد تكون متناقضة تمام التناقض ، مثل كل ممثل كبير ، ومثله في جميع أفلامه ، ولكنه فعل في « محاكمات نورمبرج » ما لم يفعله أي ممثل أمريكي من قبل ! فالشخصية التي مثلها في هذا الفيلم الذي يدور حول محاكمات النازي شخصية رجل ألماني من ضحايا النازية يدعى بيتر ستون ، وهذه الشخصية لا تظهر على الشاشة سوى بضع دقائق ، ومع ذلك



قبلها كليفت ، بل وأصر عليها قائلا
لمخرج أنه يشعر بهذا أنه يؤدي «واجباً
إنسانياً» وهو على استعداد لأن يؤدي
«بيتر ستون» دون أي مقابل من أجر
مشروع له !

وعلى الشاشة رأينا «بيتر ستون»
الذي عذبه النازي وأخصوه لأنه غيبي لن
ينجب إلا سلالة غبية لا تليق بالجنس
الإنساني !

وقدم كليفت دقائق مذهلة بالصوت
والصورة، ومع ارتعاشات صوته وحركته
القلقة انبثقت من عينيه ذات البريق
الأخضر التصويري عذابات البشر كلها
لا عذابات المسافر محط من ضراوة حكم
معتوه أحمق فحسب .

وقد منح كليفت عام ١٩٥٨ جائزة
أحسن ممثل أجنبي من الأكاديمية الفرنسية

عن دوره في فيلم «الأسود الصغيرة» ،
ورشح لجائزة الأكاديمية في هوليوود
(الأوسكار) ٤ مرات عن أفلامه
«البحث» ، «مكان في الشمس» ،
«من الآن وإلى الأبد» ، «الضائعون» .

وفي السنوات الأخيرة توالى عليه
المصائب الواحدة تلو الأخرى ، أصيب
في حادث سيارة ، أجريت له عملية
تجميل ، فصحه الأطباء بأن لا يمثل حتى
لا يفقد بصره تحت تأثير الضوء ولشدة
حساسية عينيه ، وأخيراً أصيب بمرض
القلب ، وحاول الفنان المرحف الحس
الذي عاش وحيداً أن يموت كما عاش ،
حاول أن ينتحر عدة مرات وفشل ،
وفجأة مات موفتي الجميل عندما توقف
ذات مساء قلبه الرائع الحزين .

صغير فريد

عندما يصبح الأسود..

نوراً في الظلام !

خرجت من دار سينما مترو بالقاهرة
وقد تأكدت في ذهني الحقيقة ، بأنني بصدد
فيلم غير عادي سواء في طريقة عرضه
الفيلمي أو في المنهج الفكري الذي يرمي
من ورائه إعداد مثل هذا السيناريو البالغ
الذكاء وهكذا وجدت نفسي أردد أن فيلم
« نور في الظلام » لا يعدو كونه شحنات
حسية وانفعالية متلفة بشكل سينمائي متمزج
فيه الاتجاهات الطليعية السينمائية بجانب
المفومات الكلاسيكية للانتقالات الفيلمية
وهذا الشكل السينمائي الممتن إنما يخدم
بلوره - وفي تقديري - مفاهيم هي في
جوهرها تدعيم للفرقة المنصرية في
تصوير غير عادي وغير أمين لأحوال

الزفوج القابعين في حي هارلم بأمریکا .
وبذلك فإن الفيلم قد تحدد في نقطتين
أساسيتين ، سنتناول بحث الأول من
وجهة النظر الجمالية ، ونفصّل على الثانية
لنستكمل في الحديث عنها من وجهة النظر
الأيديولوجية .

والفيلم محوره فتاة في السابعة عشرة
من عمرها - اليزابيث هارتمان - تتصادق
مع شاب زنجي يتردد على الحديقة العامة ،
ويتولى هذا الشاب - سيدني بواتيه - تعليم
الفتاة ويحفظ عليها كضريبة ، حتى
يصل به الأمر في النهاية إلى إلحاقها بمدرسة
للعميان ويساعده في ذلك مركزه الاجتماعي
المرتفع نسبياً بالنسبة للفتاة البيضاء ومركزه



مشهد من فيلم « نور في الظلام »

جى جرين عن عمل أدبى لإليزابيث كانا يسمى "Be ready with Bills and Drums"، عمل جميل هذب من ناحية البناء الدرامى ومن ناحية مدى القدرة على خلق الحركة وتقديتها وتنميتها المستمرة إذ أن السينما فى جوهرها هى فن الحركة . . . والسيناريو وإن كان موفقاً فى كل المواقف التى تعرض لها ، إلا أن بداية الفيلم كانت بداية ساكنة ورتيبة ، أضف إلى ذلك أن شخصية الفتاة العمياء لم تقدم لنا « كفضيلة » إلا بعد مرور مدة ليست بالقليلة من الفيلم ، وقد يكون الرد على أن إيقاع الفيلم بدأ ساكناً ورتيباً فى البداية إنما يرجع كحلولة من المخرج فى

فى العمل حيث يعمل بإحدى الجرائد الأساسية ، وبذلك يساهم بواتيه فى انتشار إليزابيث من البيت المتفسخ الذى تحيا فيه « كبيت مستعبدة » عياء لا ترى وكأنها بكاء لا تنطق ، وذلك فى حياتها الكئيبة مع أمها العاهرة - شيل وتترز - ومع الجد المغمور دائماً - ولاس فورد - وتستغرق الفتاة فى حب الشاب الزنجى حتى بعد أن تعرف أنه ملون وتحبه حباً جماً باعتباره الصديق الوحيد « المتسامح » معها ، والفى يمثل التور الذى أضاع ظلام حياتها المستمر ، وبذلك فهى « ترى » الحياة من وجهة نظره .

وسيناريو الفيلم الذى أعده مخرجه

تصوير المنزل والكتابة التي تحيا فيها الضريرة ،
ولكننا سرعان ما يتضح لنا غير ذلك إذ
أن الفتاة قد خرجت من المنزل في طريقها
إلى الحديقة العامة مع جدها وما زال الإيقاع
انعام بطيئاً وساكناً على الرغم من خروجها
من المنزل الملل . . وفيما يتعلق بتقديم
شخصية الضريرة إلى الجماهير فدلوا على أنه
كان يجب تقديمها - من أول وهلة يراها
المتفرج - بصورة أكثر إثارة وأشد تركيزاً
على أنها « عيانه » ولقد تأخر تقديم تلك
الشخصية المحورية في الدراما حتى بعد
وصولها إلى الحديقة حين وقفت تحدث جدها
وتسأل في الكلام في الوقت الذي تركها
جدها ، لا يعياً بها وجرى نحو الباز
الذي يسكن فيه ، وعلى هذا الأساس فإن
البداية الحقيقية للفيلم - في تقديرى - هي
هذه اللحظة التي استمرت الفتاة « الضريرة »
تحدث جدها وتصف له مشاعرها
واعتباطها بالحضور للحديقة في الوقت
الذي تركها وانصرف غير عاين بها . .
ولقد كانت هذه النقطة هي البداية
الحقيقية للفيلم لأن الجمهور قد تعرف
ولأول مرة على خبايا كوامن الشخصية
واقصحت له علاقاتها بالعالم الخارجي

« نور في الظلام »
في أثناء التصوير »

وعجزها كضريرة . . .
ولا يفوتنا التركيز عن الدور البائع
« أهمية الذي قامت به « الموسيقى » في هذا
الفيلم فنقد كان دورها دوراً وثيقاً
تعبيراً لا تصويرياً مصاحباً . . إذ أروع
لقطات هذا الفيلم من وجهة النظر الجمالية
هي مشهد « نغم الحرف » حيث تم المضم
بالموسيقى أولاً وبمصاحبة الصورة التي
كانا نراها . . وقد يقول قائل إن هذه
الموسيقى ليست سينمائية لأنها احتلت
المكانة الأولى للصورة التي يجب أن « نراها »
بدلاً من أن « نسمع » . . وفرد بالقول
إن التوفيق الشديد الذي لازم جى جرين
قد جعله ينجح في الانتقال بالموسيقى ذات
الخاصية السعوية إلى خاصية بصرية تساهم
في خلق الحركة وتنميتها . . .

والفيلم من الناحية التركيبية كان
جديلاً وخامساً في مشهد الحلم الذي تعلم فيه
الفتاة بالانطلاق عبر القيود التي تمثل عجزاً
لها وتعد من انطلاقتها . . ويلاحظ أن
المخرج لم يسرف في استخدام اللقطات
القريبة وإنما استمر الفيلم مدة ربع ساعة
بدون أى لقطة من اللقطات المقربة وفي
ذلك وحى من المخرج بأن التكثيف الدرامى



لم يصل إلى الدرجة التي تحتاج فيها نمو الشخصية إلى ذلك الحجم الذي يملأ الشاشة العريضة . . . وفي مشهد الحلم وفي المخرج بدرجة ملحوظة وبمساعدة الموسيقى الذي يعد مكوناتها البطل الثاني لفيلم بعد المخرج . . . ولقد كان توقيت الحركة والاستمرار فيها في مشهد الحلم أشبه برقصة عذبة من الباليه أدتها الممثلة الجديدة إليزابيث هارتمان بمهارتها الفائقة .

ومن المشاهد الجميلة في الحديقة في بداية الفيلم هي طريقة تعرفنا على بواتيه ، فلقد تعرفنا عليه وظهر على الشاشة حين اشتدت الحاجة إليه وفي الوقت الذي كانت الفتاة في مأزق فظهر بمثل المتخذ الفتاة حين قال « هل أستطيع تقديم أية مساعدة ؟ » وبذلك اتضحت المقامة المنطقية لهذه الشخصية ومنذ الوهلة الأولى ، خلاصة هذه النقطة هي أن توقيت ظهور شخصية بواتيه على الشاشة وملابس هذا الظهور كان عاملاً هاماً مهد الجواهر لتقبل كل مسلك تأتي به هذه الشخصية تجاه الفتاة . . وفيما يتعلق بحركة الكاميرا فلقد كان لها النصيب الكبير وإن لم يكن النصيب الأوفى إذ شاركت حركة الكاميرا مع القطع كوسيلتين أساسيتين للانتقال وهذا هو المنطق الذي عمل أساسه قلت مقدماً إن هذا الفيلم إنما يمثل في تكنيكه تراوفاً ناجحاً بين التكنيك الكلاسيكي سواء في التمثيل أو في الانتقالات الفيلمية وبين التكنيك السينمائي الطليقي والذي يرتكز محورياً على حركة الكاميرا وهي الحقيقة التي استغلها شباب الموجة الجديدة أقصى استفلال . . . ومن التحركات الجميلة للكاميرا هي اقتراب الكاميرا من الفتاة وهي تبدأ في حكاية الحادث الذي تحولت بعده إلى ضريبة . . . ولقد كان لجوء السيناريست أو المخرج لأن تلبس الفتاة « الضريبة » نظارة سوداء جميلة ، له دلالة جيالية بالغة للعمق » إذ أن المخرج خشي من نقطتين في هذا المجال ، أولاً أن تؤذي النظرة الساكنة والضريبة الفتاة

شعور المخرج الجمال والحس والانفعال بجانب أن عيون الفتاة الساكنة تؤثر في دنيا من خلق الحركة إذ أن المعروف أن اختلاف نظرات المشاهدين واتجاهات عيونهم ومدى حركتها الأفقية أو الرأسية ، كل ذلك يساهم في خلق الحركة . . . هذه نقطة حساسة وعريقة ، وكان من محاسن تقديم هذه النظرة سينمائياً أن أول لقطة لفتاة بها كان « لقطة بروفييل » لوجهها لأنه أكثر جيالاً - من أول وهلة - من اللقطة المواجهة لوجهها وبالنظرة . . .

وكان منتهى نجاح السيناريست في خلق شخصية الفتاة قد أفضح في رد الجواهر على الصفعة التي صفعتها « روز آن » أم الفتاة لها . . . فلقد كانت هذه الصفعة مثيرة لانفعالات الجواهر . . . وقد تمثل الاستخدام الجميل « الزمان الفيلمي » حين طرحت الفتاة سؤالاً وهي في منزلها « هل أبدو جميلة بهذه النظرة » وكان الجواب في اللقطة التالية مباشرة في الحديقة ومن بواتيه « جميلة جداً » .

والحق أنه فيما يتعلق بالموازنة بين السمعيات والبصريات في هذا الفيلم بالذات ، نجد أن شخصياته من ناحية الحواس لها طبيعة خاصة . . . فالشخصية الدرامية المحورية شخصية « لا ترى » وبالتالي فهي تموض كل ما لا تراه ، « عن طريق السمعيات » وعلى أساس أنها تمكك شبه تركيز على السمعيات فلقد كان يجب على المخرج - وهذا راجع لإحساسه بالفيلم - أن يرتفع بكل الأصوات الخافتة لها والتي تسمعها أي كان يجب أن ترى الفتاة عن طريق أذنيها . . . ويتوقف ذلك على الوصول لأوفق الأساليب السمعية « الحركية » في العرض الفيلمي . أي كان يجب الإكثار من موقف لفهم الحروز والذي تحولت الخاصية السمعية فيه - والتي تتناسب وتركيب الفتاة الحسي - إلى خاصية حركية سينمائية .

وإذا حللنا هذا الفيلم ونظرنا إليه نظرة عميقة من وجهة النظر الأيديولوجية

فإننا قد نجد أنفسنا أمام سؤال حائر بلا جواب نهائى أو قرار يتعلق بمضنون هذا الفيلم المحبوك الشكل . . .

ومضى السؤال . . هل هذا الفيلم إنسانى . . هل هو يخدم قضية الزواج ويحرض على ضرورة إلغاء التفرقة العنصرية . . أم أنه ضد الزواج وهم يناضلون لنيل حقوقهم . . ؟ -

باختصار ووضوح فإن هذا الفيلم ضد الزواج . . ويسمى لتوجيه الجاهل توجيهاً فكرياً يترسب عن طريقه في الأذهان - بواسطة شحنات حسية وانفعالية - بأن الزواج في أمريكا في مستوى اجتماعى طيب وإنهم أغنياء ويعملون في أحسن الأماكن (عمل بوانيه في الصحف وهي مكان لتوجيه الجاهل الذى يتطلب شروطاً معينة) . . ويتعلمون . . وبالتالي فيماذا يطالبون بمد كل هذا المستوى الاقتصادى والاجتماعى الطيب الذى يعيشون فيه . . . ونخرج من الفيلم ونحن نمطف مل البيض (ممثلين في العاهرة والسكير والفتاة المضروبة) ومقتنعين أن الزواج في أمريكا قد انتهى أمرهم وحلت قضيتهم ، التى يطالبون فيها حتى الآن بالحصول على أقل الحقوق ، حتى السياسية.

يريد هذا الفيلم أن يقول إن الزواج في مستوى اجتماعى واقتصادى وثقافى أحسن ، بل ويفوق العديد من البيض ، وبالتالي فإن الزواج (الذين يحتاجون للعطف في الواقع) يملكون على البيض ويساعدونهم ويحاولون الارتقاء بهم . . ومن الميث أن أحاول الإرتقاء بأى إنسان في الوقت الذى لا أتفوق عليه في النقطة التى

أرتقى به فيها . . . أى أن الزواج متفوقين عن البيض وينالون كل حقوقهم . وأن الذى يحتاج للعطف والرعاية والعناية من « الجاهل » الذى ترى الفيلم هو الجنس الأبيض الذى أعترف إلى الهاوية والذى يسكر والمسكين الذى تمثل الشباب الأمريكى العاجز . . . إن المخرج يخرج من الفيلم المفروض أنه يعالج التفرقة العنصرية وهو متناس لقضية الزواج ، بل ويسطف في أعماقه على أحوال البيض في هذه الدنيا .

وقد يكون معنى جزئى آخر للفيلم هو أن الزنجرى المثقف والنقى الذى يرى إنما يقابل من حيث التقسيم الطبقي للمجتمع الأمريكى البيض الذين يبيعون أجسادهم والسكير الغائب عن الحياة ويقابل البيض الذين لا يرون . . .

بالإضافة إلى أن الفيلم قد انتقى عينة غير عادية من البيض (عبياء - عاهرة - سكير) يجانب عينات غير عادية لأحوال الزواج (زنجى - غنى ومثقف - زنجى للعمل كدكتور) متناسياً في ذلك ظروف الزواج التى يحبوها في بؤس وشقاء في حى هارلم بأمرىكا . . بجانب الرغد في المعيشة التى يحياها الأبيض نتيجة فوائض القيمة من دوران العملية الاقتصادية الرأسمالية . وهكذا نجد - من خلال العرض المختصر السابق - أن هذا الفيلم إنما هو يعرض بوجه أو بآخر ضد قضية الزواج التقسدية ، ولقد قدمت وجهة النظر الرجعية هذه في قالب ، أنا أشهد بجماله ودينامية الحركة السينمائية فيه .

أحمد فؤاد درويش

في ذكرى ..

رائد الثقافة المسرحية

« لقد أصبح من المفاهيم الديدجية الحديثة أن الأمة العظيمة هي الأمة التى تملك مسرحاً عظيماً . . وأن الثقافة المسرحية الواسعة هي التى تخلق الفن المسرحى العظيم ، وهي لازمة لزوماً ضرورياً لكل من يمت للمسرح بصلة مهما كانت درجة هذه الصلة . . هكذا قال الرائد الأول للثقافة المسرحية المعاصرة في العالم العربى ، والذي يرقده

إليه الفضل ، كل الفضل في إثراء المكتبة العربية بمجموعة ضخمة - ضخامة كيف قبل أن تكون ضخامة كم - من الكتب التى تميزت إلى جانب مميزاتها الأخرى بالاتجاه العلمى الناضج في دراسة أصول الفن المسرحى ، فكانت به ، وكان بها المصباح الذى أضاء طريق هذا الفن العظيم لجيل من المسرحيين ، انفرج عنهم الستار في غضون العشرين سنة الأخيرة.



د . خشيب

إن هذا الرجل قد قيع في حجرته فترة من العمر طويلاً . ويدد أمانة تقتل بالقلم من الدواة إلى الورق في اهتمام ودأب تساندعا ساحة طبعه ورحابة صدره تسطر بالعربية أهم الأعمال الفنية العالمية في مجال المسرح . لقد أثر هذا الرجل أن يصل في صمت من أجل مستقبل فنه ، يحترق ألم المعاناة في حاضره ، مزوجاً بصبر ماضيه غير ملتفت لدعاء الدنيا التي تملأ الكون ضجيجاً من حوله ، غير شغفل بذلك الأضواء التي تتألق من بعيد في كل مكان . فإن كان يمكن لنا أن نقول بشكل أو بآخر إن هناك من خدم الفن المسرحي المعاصر على الصعيد العربي كله خدمة أمانة مخلصة دفعت خطاه إلى الأمام مسافات بعيدة . فلا غرو أن الذي فعل ذلك أكثر من سواه . . هو الأستاذ دريني خشيب الذي نحن بصدد الكتابة عنه اليوم ، وإن كان يملأ نفوسنا الحزن لأننا نكتب عنه وقد مر أكثر من عامين منذ أن رحل عن الدنيا للقاء ربه الكريم في العاشر من يوليو عام ١٩٦٤ عن واحد وستين عاماً .

كان مولده في يناير عام ١٩٠٣ بشرين في ليلة مولد الشيخ عبد العزيز الدريبي ، لذلك سمي محمد الدريبي . . وقد اجتاز مرحلة التعليم الابتدائي بنفوق كبير كما حصل على شهادة المرحلة الثانوية في عام ١٩٢٢ ولكن حالت الظروف المادية والاجتماعية التي أحاطت بأسرته في هذه الفترة دون استمراره في مواصلة التعليم العالي ، ورضى بما نال . . لا عن كفاية وإشباع ، بل مسايرة للظروف وتجاوباً معها ، وقد يقول البعض إذا تفرق به الحديث عن دريني خشيب إلى هذه النقطة من حياته أو حياة أمثاله الذين لم تنجح لهم الفرصة بشكل أو بآخر لمواصلة التعليم إنهم ما كانوا ليقدموا ثماراً خيراً مما قدموا ، ولا أن يحققوا من الآمال أكثر مما حققوا لو أتاحت لهم أوسع الفرص وأرحبها . وفي مقدمة من يماثلوه في ذلك عميد الفكر العربي « عباس محمود العقاد » رحمه الله عليه .

وفي عام ١٩٢٣ استدعى للعمل مدرساً لثغة الإنجليزية بإحدى مدارس الجمعية الخيرية الإسلامية ، فلبى الدعوة وظل يؤدي هذه المهمة في أمانة وإخلاص متقللاً بين بندته شريين والمحلة الكبرى وأسيوط حتى عام ١٩٣٦ ولم يكن في خلال هذه الفترة مدرساً فقط ، بل كان يقوم بأعمال الترجمة في جريدة اللواء التي أسسها مصطفى كامل وجريدة الأخبار التي كان يصدرها أمين الرافعي ، وكان إلى جانب ذلك أيضاً يقضي أوقاتاً طويلاً في اطلاعهم على تاريخ الرسالة ورسولها صلوات الله عليه وسلامه وكذلك خلفائه رضي الله عنهم في كتب المؤرخين الأقدمين (الطبري والواقدي وابن الأثير) . وقد كان تدينه وتقواه لها الحافز الذي وجهه لهذه الدراسة ، يضاف إلى ذلك إحساسه بالمعاني التي ينطوي عليها كونه مدرساً في مدارس الجمعية الإسلامية .

وعلى أعقاب الثلاثينات من هذا القرن التقى بسلامه موسى ، فكان بمثابة الثورة العارمة في حياة دريني خشيب وكانت هذه الثورة بذرة أقيمت في نفسه ، فلقبت أرضاً مهددة صالحة ، أتيحت لها خير فرصة قنبت وتحت وترعرعت في روضه ، وكان أن جنت المكشبة العربية من قلمه ثمراً جديداً له حلوة وعذوبة جذب إليه صفوة الدارسين ونخبة الباحثين من أبناء التربة الثقافية العربية وكان هذا المجال هو مجال الدراسات المسرحية ولكن كيف كان ذلك ؟ أي كيف أدى هذا اللقاء إلى هذا التغيير ، أو ما عبرنا عنه بالثورة العارمة في حياة كاتبنا - رحمه الله عليه - لقد فتح سلامه موسى له صدره وصدر مجلته الجديدة لينشر فيها مقالاته وسرعان ما استجاب دريني خشيب لهذه الفرصة وأخذ يوازي المحلة بمقالاته وأبحاثه في حاس متصل دعوب . .

وهكذا . . كانت البداية عظيمة من جانب سلامه موسى إذ أمدّه بـ

نظم يحوى كل مجالات الثقافة وكانت كذلك بداية نقطة حية من جانب كاتبنا » إذ تجالوب مع هذا الزاد » وأقبل عليه إقبال الظائم المتحرق على الماء . . وكانت أهم مقالاته التي نشرها في هذه الفترة في المجلة الجديدة - مقالة يلوم فيها الدكتور طه حسين على عدم الإشارة في كتابه عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية إلى رسائل إخوان الصفا كمصدر من أهم المصادر التي اعتمد عليها ابن خلدون في كثير من أفكاره التي عرضها في مقدمته . . وقد أخذ المقال طابع دراسة تفصيلية بحث فيها الصلة بين مصادر ابن خلدون التي ذكرها د . طه حسين وبين رسائل إخوان الصفا .

ولقد عبأ دريى خشبه عقله بكل ما يلزمه في رحلته الفكرية من المثوبة الثقافية ، حتى انه نشر في يوليو عام ١٩٣٠ مقالا في المجلة الجديدة عبارة عن تقييم لعشرين من كبار المثقفين في مصر آنذاك أوضح فيه بصراسة وصدق مزايا كل منهم وعيوبه .

أما أول كتاباته في مجال الفن المسرحي ، فكانت عام ١٩٣١ قبل وفاة شوق بثلاثة شهور تقريباً فقد نشر مقالا بالمجلة الجديدة يتقد فيه مسرحيته « مجنون ليل » وغضب شوق من النقد وهاتب دريى عليه في حضور سلامه موسى رئيس تحرير المجلة . . وبالرغم من غضب شوق إلا أنه كان يخفى رضاه عن النقاط التي ذكرها دريى في نقدموالذات حين قال إن قيس بطل مجنون ليل كان بطلاً سليماً لا يصنع شيئاً من أجل حبه إلا أن يبكي ويتشرد . وفي نهاية اللقاء طلب دريى خشبه من شوق أن يترك النقد للتقاد ويجهتد في إعداد مسرحية يمجدها بطولة عرابي فهو أحق بشاعريته من الشخصيات الميته مثل قميز وكليوباتره وعلى بك الكبير .

ولم تكن هذه هي المرة الأولى أو الأخيرة في سلسلة نقد دريى لمسرحيات شوق ، بل توالى بعد ذلك مع كل مناسبة

تلوح ، وكان من أهم ما قاله بهذه المناسبة عن هذه المسرحيات أن شخصياتها ميتة إلى جانب خلوها من الصراع الدرامى ، يضاف إلى ذلك ضعف البناء المسرحى ، من حيث الحركة على خشبة المسرح والانتقال في الظروف الزمانية والمكانية . وبالرغم من ذلك فإن دريى خشبه كان متصفاً لشوق غاية الإنصاف ، مقدراً لقيمته كل التقدير ، فكان إلى جانب نقده لمسرحية شوق يمجده له شعره الفنائى ، وكثيراً ما قال عنه إنه شاعر رصين العبارة قوى الحجة ، بارع في اختيار ألفاظه وموضوعاته .

ومع هذا الاتجاه الجديد نحو الفن المسرحي وضع لنفسه رسالة . . الحق أنني ما رأيت ولا سمعت عن رجل حرص على تكريس جهده وسى حياته لرسائله ، فالزم بها غير التزام كهذا الرجل ، فهو يقول في ختام تصديره لكتاب « فن كتابة المسرحية » : « أيها القارئ إذا كانت لك ملاحظة فأرجو أن تفضل بإرسالها إلى لتداركها في الطبعة التالية والكال لله وحده وهو المسئول أن يهبنا حسن ترفيقه حتى أرى لك بما لا أزال أحلم به من نقل تلك المكتبة المسرحية المتكاملة إلى اللغة العربية لمنفعة هذا الفن الرفيع » . لقد وضع رسالته في عنقه مؤمناً بها ، راضياً عنها ، رافقاً فيها ، ولقد أتاحت له الفرصة فتمكن من وضع يده على مواطن الضعف في مستوى الفن المسرحي بوجه هام والتأليف المسرحي بوجه خاص في البيئة العربية ، كان يدرك تمام الإدراك أهمية المسرح وأثره في حياة الشعوب فيقول : « إننا نريدوعياً مسرحياً شاملاً . - يوقظ فينا الحاسة التمثيلية التي تساعدنا على أن نميش الفن الخالص ونهضه ونتمثله . . » ويقول بعد ذلك : « إن التماس القوة المادية يجب ألا يطفى بأى حال من الأحوال على التماس أسباب القوة الروحية والتسامى بالمستوى الإنسانى بين شعوب الأرض جميعاً ، وواجب الأمم

التي أدركت سر الذرة قبلت بذلك مناط
القوة التي لم تعلم بها أمة من الأمم من قبل ،
أن تفكر في قوة هائلة تسيطر بها على هذا
الشیطان الجديد المرید الذي إذا أظلت من
قمم القوی الروحية فعل الأرض العفاء »
(الرسالة الجديدة - ١٠٢٤) .

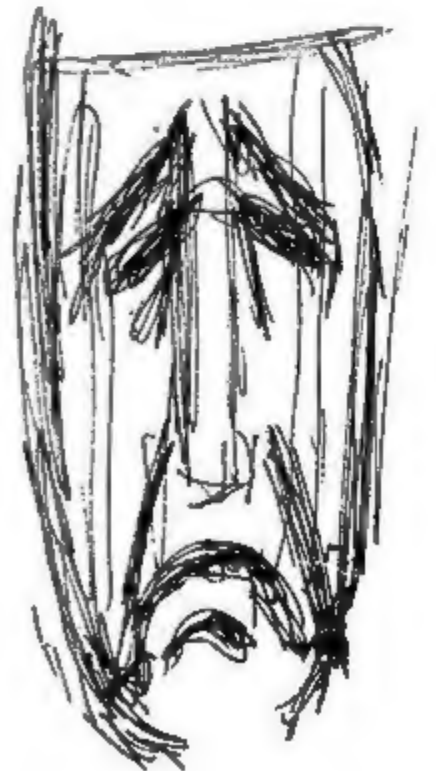
وبالرغم من اهتمامه بالدراسة المسرحية
الصرفة إلا أنه لم يأل جهداً في تقديم
إنتاجه في مجالات أخرى شقيقات الفن
المسرحي يرتنون جميعاً إلى أب واحد
وأم واحدة ، فقد نشر مجموعتين من
القصص القصيرة ١٥ « غرام فنان »
عام ١٩٢٢ و « خيانة زوجة » عام
١٩٢٦ .

أما نشاطه المسرحي فقد بدأ بترجمة
كتب التراث اليوناني العريق فنشر مثله
أساطير الحب والجمال عند الإغريق ثم نشر
ملحني هوميروس الإلياذة عام ١٩٣٨
والأوديسة عام ١٩٣٩ . وفي عام ١٩٤٢
حضر إلى القاهرة بعد أن عينه د. طه
حسين في إدارة الترجمة بوزارة المعارف
وكان وزيراً لها آنذاك ، وذلك على أثر
رسالة من دريبي نفسه يصف له فيها
ما يقاسيه في مهنة التدريس ، وقد كان
يعتبرها دوامة رملية تشده إلى القاع . .
وكان قبل ذلك في المحلة الكبرى ، لكنه
كان يحس بعزلة شديدة ووحدة تقبض
الأنفاس لا شيء إلا لأنه بعيد عن القاهرة ،
وإن كان في خلال هذه الفترة لم يكف
كمادته عن البحث والاطلاع والدراسة .

وفي عام ١٩٤٤ انضم إلى أسرة
المعهد العالي للفنون المسرحية محاضراً في
مادة الأدب المسرحي ، وانتدب بعد ذلك
للمعمل رئيساً لتحرير مجلة « المجتمع الجديد »
وإن حالت كثرة مشاغله دون استمراره
فيها فتركها ، ثم عاد فتولى نفس المهمة
فيها مرة أخرى بعد الثورة . وفي عام
١٩٥٢ عين رئيساً لفرقة المسرح الحديث
خلفاً لزمكي طليحات وهذه الفرقة هي التي
أصبحت فيما بعد الفرقة المصرية الحديثة .
وأخيراً أثر دريبي خشيه أن يترك

هذه الأعمال الإدارية ليتفرغ لرسالته في
الفن المسرحي ترجمة وتأليفاً . . فتابع
جهوده في هذا المجال بترجمة كتاب
« في الفن المسرحي » للفنان البريطاني
إدوارد جوردون كريج ، ثم كتاب
« علم المسرحية » لألارداس فيكول
فكتاب « حياق في الفن » للفنان الروسي
قسطنطين ستانيسكي ، كما راجع
لستانيسكي أيضاً كتاب « إعداد الممثل »
وبعد ذلك نشر ترجمته لكتاب « تشريح
المسرحية » للكاتبة البريطانية مارجوري
بولتون ، ثم ترجم كتاباً هاماً جدير بأن
يقراه كل دارس المسرح وهو كتاب
« فن الكتابة المسرحية » للكاتب الأمريكي
لاجوس أجري منشئ مدرسة أجري لتعليم
فن التأليف المسرحي في نيويورك ، وتلا
ذلك ترجمته للجزء الأول من كتاب
« المسرح » للنقاد الفني الأمريكي تشلدون
تشيني وهو الذي طبع تحت عنوان
« المسرح في ٣٠٠٠ سنة » وكانت آخر
مترجماته في هذا المجال كتاب « فن الكاتب
المسرحي - المسرح والإذاعة والتليفزيون »
لروجر بسفيلد . . ولا يفوتنا أن نذكر
هنا إعجابنا الفامر بطريقة دريبي خشيه
في الترجمة المفصلة فهي تدل على شمول
نظرة واكتناها يتجلى ذلك في الشرح
التفصيل الذي يقدمه لكل ما يعرض
لقارئ الكتاب من أسماء مؤلفين مجهولين
أو أسماء مسرحيات أو غير ذلك. أضف
إلى كل هذا أنه يختتم معظم مترجماته بثبت
شامل واضح لمصطلحات الفن المسرحي ،
يمكن اعتباره قاموساً مسرحياً في الدارس
وغير الدارس على حد سواء . . .

وننتهي بعد هذه الترجمات الحديث
عن كتابه الذي نشره عام ١٩٦١ تحت
اسم « أشهر المذاهب المسرحية » ونماذج
من أشهر المسرحيات ، وقد وضع فيه
خلاصة فكره المنصب وتجاربه العامرة ،
وهو يستحق منا في الحديث عنه الكثير
ونكتفي في هذا المجال بطور نتلمس فيها
أهم جوانب هذا الكتاب القيم نوردتها
قائلين :



تحدث الكتاب أول ما تحدث بعد المقدمة الموجزة عن المذهب الكلاسي القديم وهو المائل في التراث اليوناني ، ثم انتقل بعد عرض يتميز بالإيجاز - وهذه هي السمة التي تتميز بها معظم جوانب هذا الكتاب - إلى المذهب الكلاسي الحديث ، ويتمثل في فرنسا عند كل من كورني وراسين وفي ألمانيا عند كل من لسنج وشيلر وجوته . .

وتلا ذلك المذهب الرومانسي وعرض نموذجاً له رواية هرناني لفيكتور هيجو ، ثم استعرض بعد ذلك المذهب الواقعي ، وذكر من اعلامه ستاندال وبلزاك وفولير وأصحابهم ، وقد أنشقت جوانب هذه الموجة من الأدب الواقعي فظهرت إلى جانبها موجة من الأدب الطبيعي على أيدي الأخوة دي جوتكور وأميل زولا وجي دي موباسان وألفونس دوديه ومن إليهم ، كما كان لهذا المذهب الأخير تأثير في المسرح الروسي عند كل من جوركي وتولستوي . . يتلو ذلك انتقاله إلى الحديث عن المذهب الروسي حيث يقول « إن الأدب الرمزي هو ذلك الأدب الذي يقرأه القارئ المادي فلا يفهم منه إلا ظاهره أما القارئ المتأمل فيفهم منه هذا الظاهر ولكنه لا يقف عنده ، بل هو لا يكاد يمحض في القطعة الأدبية الرمزية حتى يجره ما تحت سطحها » وقد أكد الكتاب هذا المذهب بعرض بعض النماذج من رمزيات إيسن ، واختتم هذا الفصل بقوله « ما أروع المسرحية الرمزية ، بل الأدب الرمزي إذا لم يكن هلوسات نفس محمومة كالذي حاوله بعض شعرائنا ، فلم يفهم الناس من هلوساتهم شيئاً . ثم عرض لأهم سمات المذهب التيميري في كل من ألمانيا والسويد وأمريكا ، وقدم مسرحية « الإمبراطورة جونس » ليوجين أونيل نموذجاً لهذا المذهب في البيئة المسرحية الأمريكية .

أما المذهب السريالي أو السريالزم فهو ذلك المذهب الذي يخلق بنا وراء

الحدود المتألفة لما اتفقتا أن نسميه الواقع والمذهب الصوفي . . هو المذهب القائم على الثورة على المذهب الواقعي الذي ينشد نقد وإصلاح المجتمع - ولكن يجب أن تكون المسرحية على حد قول « ا . ج . م سنج » عملاً فنياً خالصاً يسمو بالنفس الإنسانية ويعلو بها فوق أدراك هذه الحياة . . واختتم الكتاب بفصل موجز عرض فيه الوجودية الملحدة والمؤمنة ثم قدم تلخيصاً لمسرحية « الله والشيطان » لسارتر وآخرين .

وغير هذا الكتاب فقد قام دريني بكتابة تقديم لنحو ستة عشر مسرحية نشرت في سلسلة المسرح العالمي . . هذا ولم تقتصر جهوده على الفن المسرحي وحده ، بل ألقى المكتبة العربية بمجموعة أخرى من الكتب ، منها إشتراكه مع أحمد قاسم جودة في ترجمة كتاب « عمالقة الأدب في العالم الغربي » لبرتون راسكو ويقع في ١١٠٠ صفحة تضمها ثلاثة أجزاء ، كما اشترك مع عبد الكريم أحمد في ترجمة كتاب « نحو عالم أفضل » لبرتاند رسل ، ثم نشر ترجمة لمجموعة « قصص » للكاتب الروسي مكسيم جوركي .

إن المسرح أصبح بالنسبة للناس كما يقول دريني نفسه « أشبه بالخبز الذي نأكله في الصباح ونأكله في الظهر ونعطي به في المساء ونأخذ منه حاجتنا كلها أحسننا بالجوع ، سواء كنا في بيوتنا أو في محلات أعمالنا أو في أي ركن أركان الدنيا » .

وبعد . . إن عطاء البشر لا يوصون قبل موتهم أن تقام لهم أضرحة من ذهب أو تماثيل من رخام . . بل إن كل من يطلبونه . . النفع الماطر لذكرى طيبة . ولعلنا لا ننال إذا قلنا إن دريني خشبه يتصدر هؤلاء الذين وهبوا سنى حياتهم للثقافة والتثقيف .

فإذا صافحت عيونكم كلمة من كلماته . . أو عملاً من أعماله . . فاذكروه . . فهو أحق بالذكرى .

فؤاد قنديل

ندوة القراء

دعوة إلى النقد

إن مجلة الفكر المعاصر إذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومحطة لتوليد الرأي الحر ، إنما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة لإيمانها بعلمية الرأي ومسئولية الكلمة ، فإذا كان الفكر علامة على وجود الأمة فالتقد عامل من عوامل إيجادها . ولذلك فجعلنا إذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل حق وطلاقة تدعو قراءها أيضاً أن يطالعوها بصوت عال وأن يملقوا عليها بكلمات النقد ، فعدنا أن كلمات النقد النظيف دعامات تساعدنا على تأصيل الجذور ، ولبات تمكننا من التلو بالبناء .
ونحن إذ نفتح هذا الباب النقدي على مصراعيه ليلتقي فيه القارئ بالكتاب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حوار لا لقاء درس ، وأن يكون لحساب - لا على حساب - قضايا الفكر المعاصر وإنسان القرن العشرين . . .

حول مقال « من معاركنا الفكرية » :

لتسمح لي يا سيدي بأن أرد على مقالكم في العدد الخامس عشر من وجه الخلاف بين سيادتكم والأستاذ محمود أمين العالم . . . وإنني أعتقد أن الخلاف بينكما خلاف في الجوهر والأساس الذي يقوم عليه تفكيركما الفلسفي .

أنتم ترون أن الفلسفة مجرد منهج للبحث هدفه التحليل المنطقي للغة التي نستخدمها في حياتنا اليومية رغبة في إزالة اللبس والغموض الذي يمتري الأفكار . . . ولعلكم في هذا تلتصقون مع فتجنشتاين Wittgenstein ومع كارناب R. Carnap حينما عرف الفلسفة « الحقيقية » بأنها لا تعدو أن تكون مجرد تحليلات لتركيبات لغوية .

والحقيقة يا سيدي أننا إذا حاولنا نحن أبناء هذا العصر أن نحيط بالفلسفة بهذا الإطار الضيق . . . حتى لتصبح الفلسفة وفقاً على أفراد لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة . . . يكفون في بروجهم الماجية ، يحلون الألفاظ والتركيبات اللغوية التي تصطنعها العلوم فأننا بهذا نمثل عودة إلى فجر الفلسفة اليونانية حينما كانت الفلسفة لا يزاوها إلا قلة من السادة . . . بل أعطني لست مثالياً إذا قلت إن الفيلسوف الذي تقصده يا سيدي أشبه ما يكون بمامل في معمل التحاليل الطبية يرسل له الطبيب مرضاه ليحلل لهم دماغهم فإذا لم يأت المريض إلى الطبيب تعطل معمل التحاليل .

إن الأستاذ أمين العالم في نقده لهذا المفهوم الضيق للفلسفة . . . يريد للفلسفة أن تخرج عن هذا العمل لتشج بين الجمهور . . .

وبالتالي تساعدهم على حل مشكلاتهم بدل أن تقصر مهمتها على مجرد التحليل المنطقي للغة .

وانتم يا سيدي تفرقون بين الفلسفة والأدب تفرقه قاطعة ولكن الواقع وفي القرن العشرين يرتبط الأدب شعراً كان أو قصة أو مسرحية بالمذاهب الفلسفية الحديثة أوثق اتصال . . . بل إن كبار فلاسفة القرن العشرين . . . صوبوا مذاهبهم الفلسفية في قوالب مسرحيات وقصص « جون بول سارتر » وغيره رغبة منهم في إشاعة التفكير الفلسفي بين الناس .

ونحن إذا تأملنا المذاهب الفلسفية الحديثة من برجانية إلى ماركسية إلى وجودية رأيناها تحاول أن تزيل الاتهام الذي لاصق الفيلسوف زمناً هل أنه يمثل الناس في برجه العاجي . . . البرجانية اهتمت بصدق الأفكار ، والماركسية حاولت أن تفلسف التاريخ على أساس المادة ، والوجودية اهتمت بالإنسان الواقع المشخص وذهب بعض دعايتها إلى أن وجود الإنسان يسبق ماهيته وذهب البعض الآخر إلى أن وجود الإنسان يقوم بنير ماهية . . . ولنا يصدد الحديث في هذه المشكلات إنما الذي يعنيها أن هذه الفلسفات كلها قد حاولت أن تنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض لتشيعها بين الجماهير رغبة في أن تساعد الفلسفة الناس على حل مشكلاتهم كما قلنا ، بل إن هذا الاتجاه ليس جديداً أيضاً ، بل هو من صلب مهمة الفلسفة منذ القدم فلا ينكر أحد حتى أصحاب الوضعية المنطقية . . . أن الفلسفة التقليدية قد قامت منذ نشأتها بوظيفة ضخمة هي توجيه الناس إلى قيم الحق والخير والجمال . . . وهدم الخرافة ودحض الأباطيل ، بل إن الفلسفة التقليدية قد أدت المهمة التي تريد أن تحتكرها لنفسها الوضعية المنطقية ، بل إن

والآن نرجو استطلاع رأى سيادتكم لفصل بين العبارتين .
مع قبول التحية .

محمد أمين الدشلوطي

كلية الطب البيطري - جامعة أسيوط

•••

— موضع الخطأ في العبارة الثانية القائلة « بأن المتهم متهم حتى تثبت برأته » هو أن قائلها قد ظن أن كلمتي « متهم » و « مدان » مترادفتان وبمعنى واحد ؛ وإلا فهل يجوز له القول « بأن المتهم مدان حتى تثبت برأته » ؟ كلا ، ليس « المتهم » « مداناً » ، بل هو معرض لإحدى حالتين فهو إما أن يبرأ أو أن يدان ؛ وإذن فالمعنى القائم في العبارة الأولى القائلة بأن « المتهم برئ حتى تثبت إدانته » يستخدم ثلاث حالات وما بينها من علاقة ، والحالات الثلاث هي « حالة الاتهام » و « حالة البراءة » و « حالة الإدانة » .
عل حين أن العبارة الثانية تسقط إحدى هذه الحالات من حسابها وهي حالة الإدانة فتقول « إن المتهم متهم حتى تثبت برأته » ، فافترض أن برأته لم تثبت ، فهل يظل المتهم متهماً إلى الأبد ، أم أنه يظل معلقاً بين البراءة والإدانة ؟ كلا ، بل إن إسقاط أحد البديلين من المتهم ، يبقى البديل الثاني ، وعلى ذلك فقد أخطأت أنت يا سيد دشلوطي ، وأصاب زميلك ، أخطأت حين اكتفيت في عبارتك بمجالتي الاتهام والبراءة ، والصواب ثلاث حالات هي : الاتهام والبراءة والإدانة .

ز . ن . م

•••

تحية طيبة . . . وبعد .
في اعتقادي أنه من تحصيل الحاصل أن أبدي رأياً في « الفكر المعاصر » بعد أن أكدت نفسها بنفسها ، بل كل ما عندي وما أقدّر عليه أن أتوجه إلى الله بالدعاء تستمر في « نضالها » العظيم في بث الوعي والارتقاء بالإنسان العربي .

ولعل صدق النية في العمل ووضوح الرؤية أمام هيئة التحرير هي التي جعلت من المجلة بناء متناسقاً لا تناقض فيه « ولا انحراف » .
إنني سعيد . . . سعيد بهذا العمل الكبير ، وما أسعدني أيضاً أن يلتقي القراء في ندوة هادئة يحضرهم — أو يجمع أغلبهم — حب الحقيقة والزود عنها في شجاعة مستحبة ، وغيرتهم على الحقيقة من بعض آخر من رفاق للمجلة لهم الحق — كل الحق — في أن ينقلوا إلينا ما وصل إليهم من علم أو تعليم .

إحساسى أن وطننا العزيز في مسيس الحاجة إلى هذا اللقاء الحر لكي نبني بناء فكرياً جديداً يجب أن يؤسس على دعائين : الصدق والعمل المسئولية . فلا بد منهما لكي نتقدم ونرتقى . لا بد من حمل المسئولية في كل كلمة وفكرة وعمل .

أحب في النهاية أن تعمل إدارة المجلة على تأسيس جمعيات أو نوادي أصدقاء للمجلة في كل مدينة أو قرية حتى تناقش هذه القضايا الحيوية التي تعالجها مجلة « الفكر المعاصر » . وفي اعتقادي أن الشباب اليوم داخل إطار الاتحاد الاشتراكي يعمل بكل قوته على توعية نفسه ، سوف يستفيد من هذا العمل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة .

والسلام عليكم ورحمة الله .

عمر عبد الكريم يوسف

كلية التجارة - جامعة عين شمس

نظرة الفلسفة التقليدية كانت أكثر شمولاً من نظرة الوضعية المنطقية حينما حاولت الفلسفة التقليدية كشف الحقائق وهذا ما لم تقم به الوضعية المنطقية . . .

بل إن « كورنفورث » ذهب في كتابه In Fencea Philosophy إلى أن الوضعية المنطقية قد احتفظت بين أحشائها بكل عناصر التفكير الميتافيزيقي لأنها استبدلت بالعالم المادي الذي يعرفه العالم عالمًا ميتافيزيقيًا من التجربة الحسية ، بل ليست « السينطيقيا » إلا نظرية ميتافيزيقية . . . إنها بهذا تحقق في اتباعها قول أرسطو « من ينكر الميتافيزيقيا يتفلسف ميتافيزيقياً » وما يدل على أن الوضعية المنطقية نظرة فلسفة ضيقة إغفال « اميل - بريه » مؤرخ الفلسفة الفرنسي في تاريخه عن الفلسفات المعاصرة .

إن الأستاذ محمود أمين العالم لا يهاجم عندما يتعامل عن الوضعية المنطقية قائلاً : « ماذا تريد هذه الفلسفة أن تلتقي للإنسان المعاصر ؟ » إنها دعوة من إنسان متفلسف يعيش بين الناس لهذه الوضعية المنطقية بأن تترك برحبها العاجي وتهم بمشاكل الجاهل المريضة الواسعة . . . وتترك عالم المنطق أو عالم اللغة ليحلل الألفاظ . . . والألفاظ بالنسبة لفيلسوف القرن العشرين جزء فقط من بحثه في هذا الوجود .

إن الأدنى إلى منطق الصواب أن نقول إنه ليس بين أستاذنا الدكتور زكي نجيب محمود والأستاذ محمود أمين العالم معارك . . . لأنهما كن يتفقا . . . لأن بينهما خلافاً في الجوهر والإحساس . . . أنتم يا سيدي من أتباع الوضعية المنطقية ومع احترامنا لاتباعكم وتقديرنا له إلا أننا فنكره في فهم مهمة الفلسفة . . . إننا نتفق مع الأستاذ العالم في أن الفلسفة يجب أن تلقن للإنسان المعاصر قيماً جديدة وفكراً جديداً ومفهوماً جديداً للكون والحياة والوجود .

محمدان جعفر

مدرس باخيم

•••

رد :

ليعلمني القارئ الكريم إذا امتنعت عن الادلاء بأجابات محددة لما أثاره من نقاط ، لأن الأمر عندئذ يحتاج إلى البدء من البداية ، وليس ذلك مكانه .

وأكتفي بالقول : إن من مجال الفلسفة أنها تتيح لك أنماطاً كثيرة للفاعلية الفكرية ، فمنذ من تلك الأنماط ما تطلعن إليه .

ز . ن . م

•••

السيد الدكتور زكي نجيب محمود

بعد التحية

تناقشت أنا وصديق لي عن عبارة قالها هو إنها مبدأ قانوني وهي أن « المتهم برئ حتى تثبت إدانته » وقلت أنا « المتهم متهم حتى تثبت برأته » لأنه في اعتقادي أن المتهم مشكوك في أنه هو الفاعل أم لا بينما البرئ شخص غير مشكوك فيه بالمرة وسيظل هذا الشك مستمراً — أي سيظل منهما — إلى أن يتبين الحق من الباطل وتقطع الشك باليقين : إما أنه الفاعل فيدان أو أنه ليس الفاعل فيبرأ .